

શ્રી ડોલરરાય માંકડ

( જન્મ : ૨૩-૧-૧૯૦૨ )

# અર્પણ

ગંગાજળા વિદ્યાપીઠના કર્મચારીઓએ શ્રી ડોલરભાઈને ૬૦ વર્ષ પૂરાં થાય તે સમયે તેમની ષષ્ઠિપૂર્તિ નિમિત્તે તેમના લખેલા વિવિધ વિષયોના લેખો જે છૂટાછવાયાં સામયિકોમાં છપાયેલા હતા તેમનો સંગ્રહ કરી ગ્રંથાકારે બહાર પાડવાનો સંકલ્પ કર્યો હતો.

આજે તેમના મિત્રો, સાથીઓ, ગંગાજળા વિદ્યાપીઠના અધ્યાપકો તથા વિદ્યાર્થીઓ અને અન્ય કર્મચારીઓ આ સંગ્રહ છપાવી તેમના ચરણમાં "નૈવેદ્ય" રૂપે ધરી કૃતાર્થતા અનુભવે છે.

અલીઆબાડા
પોષી પૂર્ણિમા
૨૦૧૮

શ્રી ડોલરરાય માંકડ ષષ્ઠિપૂર્તિ સન્માન સમિતિ

# શ્રી ડોલરરાય રંગીલદાસ માંકડ

## (પરિચય)

એમનો જન્મ કચ્છમાં વાગડ તાલુકામાં જંગી ગામે પોષ, સુદ, ૧૫, સંવત ૧૯૫૮ એટલે શુક્રવાર તા. ૨૩–૧–૧૯૦૨ ના રોજ થયો હતો.

એમના વડીલોનું મૂળ ગામ નવાનગર રાજ્યનું જોડિયા હતું. એમના પિતાશ્રી જોડિયામાં કસ્ટમ્સમાં અવલ કારકૂન હતા. એટલે અંગ્રેજી ચાર ધોરણ સુધીનું એમનું ભણતર જોડિયામાં થયું.

એમનું લગ્ન શ્રી નીતમલાલ સા. બુચનાં જ્યેષ્ઠ પુત્રી પુષ્પમાલતી સાથે ઈ. સ. ૧૯૧૬માં થયું હતું. તે કાળનાં પાંચ, ૭ અને સાત ધોરણ તેઓ રાજકોટની આલ્ફ્રેડ હાઈસ્કૂલમાં ભણ્યા. પણ સાતમા ધોરણની એટલે મેટ્રિકની છેલ્લી ટર્મમાં એ રાજકોટની સૌરાષ્ટ્ર હાઈસ્કૂલમાં ગયા અને ત્યાંથી ૧૯૨૦માં મેટ્રિક પાસ થયા. એ હાઈસ્કૂલમાં તેઓ પહેલે નંબરે આવ્યા હતા.

પછી ૧૯૨૦ના જુનમાં એમણે જુનાગઢની બહાઉદ્દીન કોલેજમાં વિનયન વિદ્યાશાખામાં પોતાનો અભ્યાસ શરૂ કર્યો. ઈન્ટરનું વર્ષ પણ ત્યાં જ કર્યું. પણ ઈન્ટરની પરીક્ષા કરાંચી કેન્દ્રમાંથી આપી. અને પછી કરાંચીમાં એમના મામા ડૉ. દોલતરાય હિંમતરાય ઝાલાને ત્યાં રહી એમણે ૧૯૨૪માં બી. એ ની પરીક્ષા ડી. જે. સિંધ કાલેજમાંથી સંસ્કૃત ઑનર્સ અને ગુજરાતી સાથે બીજા વર્ગમાં પસાર કરી. પછી ૧૯૨૭માં એમ. એ.ની પરીક્ષા સંસ્કૃત અને ગુજરાતી સાથે બીજા વર્ગમાં પસાર કરી.

૧૯૨૪માં બી. એ. પાસ થયા તેમાં કોલેજમાં એ બીજે નંબર હતા. એટલે એમને ફેલોશિપ મળી તે ૧૯૨૭ સુધી ચાલી. ૧૯૨૭ના જુનમાં તેઓ એ જ કોલેજમાં એટલે ડી. જે. સિંધ કોલેજમાં સંસ્કૃતના લેકચરર તરીકે નિમાયા. ૧૯૨૭ થી ૧૯૪૭ સુધી તેમણે એ જ કોલેજમાં પહેલાં લેકચરર, પછી આસિ. પ્રોફેસર અને પછી પ્રોફેસર તરીકે કામ કર્યું. આ કાળ દરમિયાન તેમણે સંસ્કૃત અને ગુજરાતી બંનેનું અધ્યાપન કર્યું.

તે પછી ૧૯૪૭ના માર્ચમાં હિન્દના ભાગલા પડ્યા તેના ૭ મહિના પહેલાં એમણે કરાંચી છોડ્યું અને ગુજરાતમાં આણંદ પાસે વલ્લભવિદ્યાનગરમાં, વિઠ્ઠલભાઈ પટેલ મહાવિદ્યાલયમાં ગુજરાતીના પ્રોફેસર તરીકે કામ સ્વીકાર્યું. ત્યાં તેઓ ૧૯૪૭ થી ૧૯૫૩ના માર્ચ સુધી રહ્યા, તે દરમિયાન ૧૯૪૮ના માર્ચથી બે વર્ષ સુધી વિઠ્ઠલભાઈ પટેલ મહાવિદ્યાલયના આચાર્ય તરીકે તેમણે કામ કર્યું.

૧૯૫૩ના માર્ચમાં વલ્લભવિદ્યાનગર છોડીને તેઓ જામનગર પાસે અલીઆબાડામાં આવીને રહ્યા અને ત્યાં દરબાર ગોપાળદાસ મહાવિદ્યાલયની સ્થાપના કરી તેના આચાર્ય તરીકેનું કામ સ્વીકાર્યું. તે પછી ૧૯૬૦ના જુનમાં તેમણે કોલેજનું આચાર્યપદ છોડ્યું અને માત્ર સંસ્કૃતના પ્રોફેસર તરીકે કામ કરવાનું રાખ્યું. હજી પણ એ જ રીતે કામ કરે છે.

કરાંચીમાં ૧૯૨૩માં તેઓ ત્યાંના તે વખતના ભારત સરસ્વતીમંદિરમાં, પહેલાં પાર્ટટાઈમ અને પછી પૂર્ણ સમયના શિક્ષક તરીકે કામ કરતા. ૧૯૨૪માં એ કામ ફરીને પાર્ટટાઈમ કરી નાખ્યું અને ૧૯૨૭માં એ કામ મૂકી દીધું. દરમિયાન એ સંસ્થાના આચાર્ય તરીકે પણ એમણે કામ કર્યું હતું. તે પછી ૧૯૩૧–૩૨માં એ સંસ્થાનું નામ શારદામન્દિર પડ્યું. એમનો એ સંસ્થા સાથેનો સંબંધ, પહેલાં શિક્ષક તરીકેનો અને પછી વ્યવસ્થાપક સમિતિના સભ્ય તરીકેનો ઠેઠ ૧૯૪૭ સુધી ચાલુ રહ્યો.

૧૯૨૨–૨૩માં એમણે ડી. જે. સિંધ કોલેજમાં ગુજરાતી મંડળની રચના કરી અને પ્રો. ટી. પી. ત્રિવેદીની દોરવણી નીચે એ સંસ્થા સારી ખીલી. ૧૯૨૩માં કરાંચીમાં એન્જિનિયરીંગ કોલેજ શરૂ થઈ ત્યારે આ મંડળ બંને કોલેજ માટે સામાન્ય મંડળ તરીકે રહ્યું અને ઘણાં વર્ષો સુધી આ બંને કોલેજના સામાન્ય મંડળ તરીકે આ ગુજરાતી મંડળ રહ્યું.

પ્રો. ટી. પી. ત્રિવેદીની પ્રેરણાથી એમણે કરાંચીમાં ગુજરાતી ગ્રેન્યુએટ્સ એસોસીએશન નામે સંસ્થાની સ્થાપના કરી અને કેટલાક વર્ષ સુધી આ સંસ્થાએ કરાંચીમાં બહુ સારું કામ કર્યું. મુખ્યત્વે એમના જ પ્રયત્નોથી સિંધ હિસ્ટોરીકલ સોસાયટીની સ્થાપના કરી અને એના તેઓ મંત્રી બન્યા હતા. ૧૯૪૫–૪૬માં શ્રી કેવળરામ દયારામ ગિદુમલના સહકારથી એમણે કરાંચી સંસ્કૃત એસોસીએશનની સ્થાપના કરી અને એના તેઓ મંત્રી બન્યા. આ સંસ્થાએ આખા સિંધમાં સંસ્કૃતની પરીક્ષાઓ શરૂ કરી અને ૧૯૪૬માં મુંબઈ યુનિવર્સિટીની માન્યતા મેળવી, એમ. એ.ના વર્ગો એન્શીઅન્ટ ઇન્ડિયન કલ્ચરમાં શરૂ કર્યા. પણ આ બધી પ્રવૃત્તિ ઑગસ્ટ ૧૯૪૭માં પડી ભાંગી. એમને જ લીધે ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદની બેઠક કરાંચીમાં ભરાઈ હતી.

૧૯૪૭ના માર્ચમાં જ્યારે એમણે કરાંચી છોડ્યું ત્યારે કરાંચીની સમસ્ત ગુજરાતી પ્રજા તરફથી એમને માનપત્ર અને રૂા. ૪૦૦૦)ની થેલી અર્પણ થઈ હતી. આ રકમ તેમણે કરાંચીમાં ભણતા ગુજરાતીઓને મદદ કરવા પાછી આપી હતી. પાછળથી ભાગલા પછી આ રકમ પ્રકાશન માટે રાખવામાં આવી છે.

કરાંચીના વસવાટ દરમિયાન તેઓ ઘણી સંસ્થા સાથે સંબંધમાં હતા. એમના જ પ્રયત્નથી ઈ. સ. ૧૯૩૪માં ગુજરાતનગર નામે ગુજરાતી કોઓપરેટીવ હાઉસિંગ સોસાયટીની સ્થાપના થઈ હતી. અને ગુજરાતનગરનો સંપૂર્ણ વિકાસ થયો હતો. એમણે પોતે પોતાને રહેવા માટે ત્યાં મકાન બાંધ્યું હતું જે પાછળથી વેચી નાખ્યું હતું.

એમની સાહિત્યપ્રવૃત્તિનો આરંભ ૧૯૨૭ થી થયો હતો. એમનો પહેલો લેખ પાંચાલિપ્રસન્નાખ્યાનાદિ નાટકના કર્તા વિશેનો ભાવનગર સાહિત્ય પરિષદના રિપોર્ટમાં અને પુરાતત્ત્વમાં છપાયો હતો. તેમનો પહેલો અંગ્રેજી લેખ 'Bhagavadajjukiya and Bharatavakya' કલકત્તાના ઈન્ડીયન હિસ્ટોરીકલ ક્વાર્ટર્સમાં છપાયો હતો. તે પછી એમના ગુજરાતી લેખો ગુજરાતના 'કૌમુદી' જેવા મુખ્ય સામયિકોમાં છપાતા રહ્યા છે. એમના અંગ્રેજી લેખો પણ ભારતના સંશોધનના લબ્ધપ્રતિષ્ઠ સામાયિકોમાં (જેવાં કે ઈન્ડીયન હિસ્ટોરીકલ ક્વાર્ટરલી, જર્નલ ઓફ ધી બોમ્બે એશિયાટિક સોસાયટી, જર્નલ ઓફ ધી ભાંડારકર ઓરિયેન્ટલ રીસર્ચ ઈન્સ્ટીટ્યૂટ, ભારતીય વિદ્યા, પૂના ઓરિયેન્ટાલિસ્ટ, યુ. પી. હિસ્ટોરીકલ જર્નલ, અડિયાર લાઈબ્રેરી બુલેટીન, નાગરિક પ્રચારિણી સભાપત્રિકા વગેરે. કરાંચીમાં એમણે શ્રી ચંદ્રશંકર અમૃતલાલ બૂચની સાથે રહીને 'નાગરિક' નામે માસિકનું સંપાદન સાત વર્ષ સુધી કર્યું હતું. અને પછી શ્રી ભવાનીશંકર વ્યાસ અને ચીમનલાલ ગાંધી સાથે રહીને એમણે 'ઊર્મિનું' સંપાદન ચારેક વર્ષ સુધી કર્યું હતું. વિવેચનના માસિક તરીકે ઊર્મિએ સારી પ્રતિષ્ઠા મેળવી હતી.

એમનાં પ્રકાશનોની એક યાદી અન્યત્ર છાપી છે.

એમને ઈ. ૧૯૩૬માં રણજીતરામ સુવર્ણચંદ્રક એનાયત થયો હતો. ઈ સ. ૧૯૫૨માં એ ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદની નવસારીની બેઠકમાં સાહિત્ય વિભાગના અધ્યક્ષ હતા, ઈ. સ. ૧૯૪૨માં એમણે ગુજરાત વર્નાક્યુલર સોસાયટીના આશ્રયે વિદ્યાવિસ્તાર વ્યાખ્યાનમાળામાં બે વ્યાખ્યાનો આપ્યાં હતાં. ઈ. સ. ૧૯૫૮ માં મ. સ. યુનિવર્સિટી ઑફ બરોડા તરફથી વીઝીટીંગ પ્રોફેસર તરીકે તેમણે બે વ્યાખ્યાનો આપ્યાં હતાં. ઈ. સ. ૧૯૬૧માં કાશ્મીરમાં ભરાયેલી ઑલ-ઇન્ડિયા ઓરિયેન્ટલ કોન્ફરન્સમાં ઇતિહાસ વિભાગના પ્રમુખ તરીકે રહ્યા હતા. ઈ. સ. ૧૯૬૧ માં મુંબઈ યુનિવર્સિટીના ઉપક્રમે ઠક્કર વસનજી માધવજી વ્યાખ્યાનમાળામાં પાંચ વ્યાખ્યાનો આપ્યાં હતાં.

૧૯૫૩ના માર્ચથી તેમણે પોતાનો કાયમી વસવાટ અલિયાબાડામાં કર્યો. અહીં રહીને તેમણે શ્રી વિદ્યામંડળના આશ્રય નીચે અનેક શૈક્ષણિક સંસ્થાઓની સ્થાપના કરી. આજે આ ગંગાજળા વિદ્યાપીઠની સંસ્થાઓ ગુજરાતભરમાં વિશિષ્ઠ સ્થાન ધરાવે છે.

૧૯૫૩ પછી તેમની પ્રવૃત્તિ અનેકવિધ રહી છે. જામનગર, રાજકોટની અનેક કેળવણી સંસ્થાઓના સંચાલન સાથે તેઓ સંકળાએલા છે. હાલારના ડિસ્ટ્રિક્ટ સ્કૂલ બોર્ડના તેઓ ચેરમેન તરીકે રહ્યા છે. ૧૯૬૦-૬૧માં મુખ્યત્વે તેમના જ પ્રયાસથી ગુજરાત કેળવણી પરિષદ જેવી સભા યોજવામાં આવી હતી. જેને પરિણામે ગુજરાતના શૈક્ષણિક ક્ષેત્રમાં વિધ વિધ મતો ધરાવતા પ્રતિષ્ઠિત શિક્ષણકારોએ મળીને ગુજરાતનું શૈક્ષણિક આયોજન ઘડી કાઢ્યું.

સરકારની અનેક કમિટીઓમાં તે રહ્યા છે. મુંબઈ સરકારે નીમેલી પ્રાયમરી એજ્યુકેશન ઈન્ટીગ્રેશન કમિટીના એ સભ્ય હતા. એસ. એસ સી. ઈ. બોર્ડના સભ્ય છે વગેરે. આમ આજે સાઠ વર્ષ પૂરા થાય છે ત્યારે પણ એમની પ્રવૃત્તિ એવી ને એવી જ ચાલુ છે.

✿

## શ્રી ડોલરરાય માંકડે લખેલાં પુસ્તકોની યાદી

1. Studies in Dhananjaya's Dasarupakam–1928 Karachi
2. The Types of Sanskrit Drama–1936 Karachi
3. Ancient Indian Theatre
4. युगपुराणम्
5. Puranic Chronology 1951
6. Date of Ṛgveda
7. Kalidāsa and the Gupatas

૮. સંસ્કૃત નાટ્યશાસ્ત્રના વિકાસની રૂપરેખા

૯. ભગવાનની લીલા – એક કથાકાવ્ય

૧૦. કાવ્યવિવેચન

૧૧. અલંકાર પ્રવેશિકા

૧૨. પિંગળપ્રવેશિકા

૧૩. કર્ણ – સયાજી બાલસાહિત્યમાળા, વડોદરા

૧૪. રુદ્રાધ્યાય ભાષાન્તર ૧૯૨૯

૧૫. શકાદ્ય સમશ્લોકી ભાષાન્તર ૧૯૨૮

૧૬. સાહિત્યમીમાંસાના બે પ્રશ્નો. મ. સ. વિશ્વવિદ્યાલય ૧૯૫૮

૧૭. प्राचीन भारतीय रंगशाला (हिन्दी)
(Ancient Indian Theatreનું ભાષાન્તર)

ॐ

# અનુક્રમણિકા

## નોંધ

## લેખોના વિભાગો

વિવેચન નં ૧, ૫ ૬, ૯ ૧૫, ૨૧

ભાષાન્તર નં ૨

પુરાતત્ત્વ નં ૩ ૪, ૭ ૮ ૧૬

અવલોકન નં ૧૭ ૨૦ ૨૨

ભાષાશાસ્ત્ર નં ૨૩ ૨૪ ૨૫ ૩૦

પૃ ૬૩ ૬૪

આ બન્ને પાનાંઓ ઉપર જે લખાણ પછીથી પ્રસિદ્ધ કરવાની વાત કરી છે તે લેખકના ‘Puranic Chronology’ નામના ગ્રંથમાં છપાઈ ગઈ છે

પૃ ૮૫

આ લેખ ગુજરાતી સાહિત્યના મૂલ્યાંકનની લેખમાળામાંનો એક છે એ લેખમાળામાંથી ભાષા વિચારબળો અને નવલકથા નવલિકા નામના ત્રણ લેખો અહીં છાપ્યા છે તે એક સાથે મૂકવા જોઈએ એ માળાનો નાટક નાટિકાનો એક લેખ આ છાપતી વખતે મળ્યો નથી તેથી છાપવો રહી ગયો છે આ લેખમાળામાં ઈ સ ૧૦૧ થી ૧૯૪૦ વર્ષોના સાહિત્યની વાત કરી છે

પૃ ૧૦૩

આ લેખમાં ઋગ્વેદના સમય વિશે જે કંઈ કહ્યું છે તે પછી તેના વિશે લેખકના વિચારો બદલાયા છે જે તેમણે પોતાના Date of Rgveda નામના ગ્રંથમાં વ્યક્ત કર્યા છે

પૃ ૧૨૨

જુઓ પૃ ૮૭ અગેની નોંધ

પૃ ૧૫૦

આ લેખ લખાયા પછી એના ઉપર સંસ્કૃતિ ના અંકોમાં જ એ ત્રણ વિદ્વાનોએ ચર્ચા કરી હતી

દી. બ. કેશવલાલ હ. ધ્રુવની

# વાઙ્મયસેવાની સૂચિ

## નોંધ

અહીં જે સૂચિ આપી છે તેમાં ઉદ્દેશ આમ છે: (૧) મુ. કેશવલાલભાઈની જયન્તીનો આ પ્રસંગ છે તેથી એ પ્રસંગે એમણે કરેલી વાઙ્મયસેવાનું સરવૈયું પ્રજા પાસે મૂકી શકાય તો મૂકવું. (૨) શોધખોળના લેખકોને વારંવાર Reference માટે ઉપયોગી થઈ પડે એમ એમના મુખ્ય નવા સિદ્ધાન્તોનું વર્ગીકરણ કરી છાપવું.

આથી અહીં જે વિગતો છાપી છે તેમાં મુખ્ય દૃષ્ટિ મુ. કેશવલાલભાઈએ પ્રતિપાદિત કરેલા નવા સિદ્ધાન્તો સંગ્રહવાની છે. તેમ કરતાં કોઈક વખત માહિતી આપવાનો લોભ અટકાવી શકાયો નથી, છતાં એમનો કોઈ ખાસ સિદ્ધાન્ત સંગ્રહવો બાકી નહીં રહી ગયો હોય એમ આશા છે. તેમનાં જે જે પુસ્તકો તથા લેખોમાંથી આ સૂચિ તારવી છે તેની યાદી આ સાથે છે. ભાષાશાસ્ત્રમાં કાદમ્બરીનો ઉપયોગ નથી કર્યો. 'પદ્યરચનાની ઐતિહાસિક આલોચના'ને અંતે કોઈ પણ જાતની સૂચિ નથી તેથી એને માટે જરા વધુ વીગત આપી છે, તે એવી આશાથી કે એના અભ્યાસકોને એ ઉપયોગી થાય. દરેક પુસ્તક કે લેખનો ઉલ્લેખ કરતાં તેના પ્રથમાક્ષરો જ લીધા છે અને તેની પછી નોંધેલા પૃષ્ઠસંખ્યાંક ઘણાંખરાં પુસ્તકોમાં તેના પ્રવેશક લેખના પૃષ્ઠસંખ્યાકો છે એ તો સહુ કોઈ સમજી શકશે. સંસ્કૃત વિભાગમાં સામાન્ય રીતે કોઈ પણ કૃતિની વીગત એના કર્તાના નામ નીચે સંગ્રહી છે. જેના કર્તાનું નામ મળ્યું નથી અથવા બીજી રીતે એના કર્તાના નામ નીચે એની વીગત નથી સંગ્રહી શકાઈ એવા ગ્રંથોની વીગત બીજા વિભાગમાં 'કૃતિઓ' નીચે આપી છે. સામાન્ય રીતે દરેક વિભાગમાં વર્ણાનુક્રમ અનુસરી શકાયો છે, એક ભાષાશાસ્ત્રના વિભાગમાં તેમ નથી કર્યું.

સૂચિ બનાવવામાં મારી જાણ બહારના પોતાના અમુક અમુક લેખો તથા પુસ્તકો મને મોકલાવીને તથા અન્ય રીતે સહાનુભૂતિ બતાવીને મુ. કેશવલાલભાઈએ મને ઋણી કર્યો છે. ખરી રીતે, એમના એટલા સહકાર વગર, આ કાર્ય બની જ ન શકત.

આ અભ્યાસકોને આથી કંઈક પણ સરળતા થશે તો મારો આ પ્રયત્ન (જેની ઊણપોનું મને સંપૂર્ણ ભાન છે) સફળ થયો ગણીશ.

# સંક્ષેપાક્ષરો

૧ અનુ=અનુભવબિન્દુ, ૧૯૩૨
૨ અશ=અમરુશતક આ. ૫, ૧૯૩૦
૩ અહૂ=એશિયાઈ હૂણો, ૧૮૨૧
૪ કદક=કવિ દયારામ વિશે કંઈક, પુ. પ્ર. ૧૯૨૯.
૫ ગીગો=ગીત ગોવિંદ
૬ ગુકસા=ગુજરાતી કવિતા સાહિત્ય, પુ. પ્ર.
૭ છાઘ=છાયાઘટકર્પર. ૧૯૦૨
૮ નાપ્રાદિ=નાટકની પ્રાચીનતાનું દિગ્દર્શન (પુ. પ્ર.)
૯ પઐઆ=પદ્યરચનાની ઐતિહાસિક આલોચના, ૧૯૩૨
૧૦ પકઘો=પવનદૂતનો કર્તા ધોયી, જૈનસાહિત્યસંશોધક, પુ. ૧, અં. ૧. ૧૯૨૭
૧૧ પપ્ર=પરાક્રમની પ્રસાદી.
૧૨ પ્રદ=પ્રતિમા દશરથ, ૧૯૨૮ ની આવૃત્તિ
૧૩ પ્રપ્ર=પ્રધાનની પ્રતિજ્ઞા, આ. ૨, ૧૯૨૩
૧૪ પ્રલુઅં=પ્રતિમાનું લુપ્ત અંગ, પુ. પ્ર.
૧૫ પ્રાગુકા=પ્રાચીન ગુર્જર કાવ્યો, ૧૯૨૭
૧૬ પ્રેમા=પ્રેમાનન્દના માસ, પુ. પ્ર.
૧૭ મ=મધ્યમ, આ. ૨. ૧૯૨૧
૧૮ મુરા=મુદ્રારાક્ષસ, ૩ જી આવૃત્તિ (અંગ્રેજી)
૧૯ યુઐત=યુગપુરાણનાં ઐતિહાસિક તત્ત્વો, ૧૯૨૧
૨૦ વાવ્યા=વાગ્વ્યાપાર, ૧૯૦૫
૨૧ વિવંક=વિંધ્યવનની કન્યકા, આ. ૩, ૧૯૨૧
૨૨ સ્વપ્ન=સ્વપ્નવાસવદત્તા પર નવો પ્રકાશ, પુરાતત્ત્વ પુ. ૩. અં. ૨.
૨૩ સ્વસું=સ્વપ્નની સુન્દરી, આ. ૨, ૧૯૨૩.
૨૪ સકઉ=સમુદ્રગુપ્તનો ક્રમપ્રાપ્ત ઉત્તરાધિકારી, પુ. પ્ર.
૨૫ હરિ=હરિશ્ચન્દ્રાખ્યાન, ૧૯૨૭

## અનુક્રમણી

## સા હિ ત્ય

### અ સંસ્કૃત સાહિત્ય

### (૧) કર્તાઓ

૧. અદ્ભુત કે અદ્ભુતફુલ્લ (સુભાષિતાવલિ તથા શાર્ઙ્ગધરપદ્ધતિવાળો): (૧) તે ઈ.સ.ના દશમા શતક પહેલાંનો છે. (૨) તે મરુસ્થલનો વતની હશે. અશ. ૧૦૧.

૨. અમરુ: (૧) તે સાતમા સૈકાના છેવટમાં થયો. અશ. ૧૧: પએઆ, ૨૩૯ (૨) તે દક્ષિણનો (ચાલુક્યોની રાજધાની વાતાપીનો) રહીશ હતો. અશ. ૧૧,૧૮-૧૯: પએઆ. ૨૩૭-૩૮. (૩) એ જાતે સોની હતો. અશ. ૧૧, ૨૨-૨૩. (૪) તેણે નીતિનાં મુક્તકો કદાચ રચ્યાં હશે. અશ. ૨૫. (૫) તે શાસ્ત્રનો દાસ નથી, સર્જક કવિ છે. અશ, ૨૬-૨૭. (૬) તેનાં અમરુશતકને શુરુશતક કે શૃંગારશતક પણ કહેવાય છે, પણ તે યોગ્ય નથી. અશ, ૩૧. (૭) તેનું અમરુશતક ખરી રીતે શ્લોક ૩-૧૦૨ સુધીનું છે. અશ, ૨૪૦.

૩. અર્ગટ: (રાજપુત્ર, કવિ) તે દશમા સૈકા પહેલાંનો તથા અમરુ પછીનો છે. અશ, ૧૦૬-૭.

૪. અર્ક: (કવિ). તે અર્જુનવર્મા (૧૩ મા સૈકાની અધવચ) ની પૂર્વે થયો. અશ, ૧૧૪.

૫. અશ્વઘોષ: (૧) એ ઈ. સ.ના પહેલા શતકનાં બીજાંત્રીજાં ચરણોમાં થયો. પપ્ર, ૯. (૨) શારીપુત્રપ્રકરણની રચના, કનિષ્કે કાશ્મીરમાં છેલ્લી બૌદ્ધ મહાસંગીતિ મેળવી તે પ્રસંગે, થઈ હશે. પએઆ, ૨૦૮. (૩) એની નકલ, મહાસંગીતિમાંથી ખોતાન તરફ ગયેલા કોઈ બૌદ્ધ સાધુઓ સાથે, ત્યાં ગઈ હશે. પએઆ, ૨૦૯. (૪) ગણ્ડીસ્તોત્રમાં ૧-૧૧ અને ૧૫,૨૨ શ્લોકો ક્ષેપક છે. બાકીના સોળ શ્લોકો અશ્વઘોષના છે. પપ્ર, ૪.

૬. આરોગ્ય (ભદંત): તે અર્જુનવર્માની પૂર્વે થયો. અશ, ૧૧૩.

૭. આર્યાવિલાસ: (સદુક્તિકર્ણામૃતના ૧લા પ્રવાહની ૩૪મી વિચિના પાંચમા શ્લોકવાળો): તે કદાચ આચાર્ય ગોવર્ધન (ગીગોના જયદેવનો સમકાલીન) હોય. ગીગો, ૧૯.

૮. ઉમાપતિ (ગીગોના જયદેવનો સમકાલીન): એણે કૃષ્ણને નાયક કલ્પીને કોઈક કાવ્ય રચ્યું હોવું જોઈએ. ગીગો, ૧૯.

૯. **કાટયવેમ:** તેણે પોતાની ટીકાઓનું નામ કુમારગિરિરાજીય રાખ્યું છે તે એ નામના કોઈ પર્વત ઉપરથી નહીં, પણ એ નામના રાજાનો એ અમાત્ય હતો તેથી તેના નામ ઉપરથી. **પપ્ર,** ૩૬-૩૭.

૧૦. **કાલિદાસ:** (૧) અશ્વઘોષની પહેલાં થયો. તેનું બહુ જ વિશ્વસનીય કારણ એ છે કે સૌન્દરનન્દના ૧,૩૬ અને ૭,૩૮ માં શાકુન્તલ તથા વિક્રમોર્વશીની અનુક્રમે છાપ છે. **પપ્ર,** ૮: બીજું કારણ. **પચૈઆ,** ૨૦૯. (૨) તે ઈ. સ. પૂ. ૫૦ લગભગ થયો. **પ્રપ્ર,** ૬-૧૪. (૪) તે અગ્નિમિત્રનો આશ્રિત ન હતો. **પપ્ર,** ૧૪. (૪) તેનું વતન ઉજ્જયિની હતું. **પપ્ર,** ૧૭. (૫) તેનાં કાવ્યોનો રચનાક્રમ: કુમાર, માલ૦, વિક્રમો૦, શાકુ૦, મેઘ૦,[1] રઘુ૦. **પપ્ર,** ૧૭-૨૩. (૬) ઋતુસંહાર, નલોદય, સેતુબંધ, શ્રુતબોધ અને શૃંગારતિલક રઘુકારની કૃતિઓ નથી. **પપ્ર,** ૨૪.

(૧) વિક્રમો૦ના પાઠો **પપ્ર.** ૨૫-૩૩. (૨) વિક્રમો૦ના ચોથા અંકના અપભ્રંશ શ્લોકો પ્રક્ષિપ્ત છે. **પપ્ર,** ૩૩-૪. (૩) તે અપભ્રંશ શ્લોકો પ્રાકૃતપિંગળકારની પહેલાં ઉમેરાઈ ગયાં હતા. **પપ્ર.** ૩૪. (૪) માલવિકા૦ની પણ્ડિકૌશિકી બ્રાહ્મણ પરિવ્રાજિકા છે. **પપ્ર,** ૨૨. (૫) માલવિકાનાં છલિતકનો શ્લોક રચનાર શર્મિષ્ઠા કાલિદાસની સમકાલીન કે પૂર્વગામી કવયિત્રી હતી. **પચૈઆ,** ૨૬૬. (૬) શાકુન્તલમાંની પ્રેમપત્રિકા શૌરસેનીમાં જોઈએ, મહારાષ્ટ્રીમાં નહીં. **પચૈઆ,** ૨૧૪. (૮) શાકુન્તલની પ્રસ્તાવનાનો ઈસીસિ૦ પ્રતીકનો શ્લોક તથા તેની પ્રેમપત્રિકાનો શ્લોક ગીતિમાં મળે છે તે આર્યામાં જોઈએ. **પચૈઆ,** ૨૬૫. (૮) મેઘદૂત રઘુકારનું રચેલું નથી. તેનો રચનાર બીજો કાલિદાસ છે. તે બીજા ચન્દ્રગુપ્તના કાળમાં થયો. **પચૈઆ,** ૨૩૫. એનો કર્તા કાલિદાસ બીજા ચન્દ્રગુપ્તના સાંધિવિગ્રહક તરીકે કુન્તલ ગયો હતો. **પચૈઆ,** ૨૩૫.

૧૧. **કાશિકાકાર:** એનો સમય ભર્તૃહરિ પછી છે. **એહૂ,** ૧૮-૨૦.

૧૨. **કુમારદાસ:** (જાનકીહરણનો કર્તા). (૧) એનું જન્મનામ કૃતલ હતું. (૨) એનો સમય ૭મા સૈકા પછી અને ૯મા સૈકા પહેલાં ગણાવો જોઈએ. **પચૈઆ.** ૧૧૧-૧૧૨.

૧૩. **ગુણાઢ્ય:** (૧) ગાહાસત્તસઈમાં (૨,૬૦) ગુણઢ સંજ્ઞા છે, તેનું સંસ્કૃત રૂપ ગુણર્દ્ધ છે. એના ઉપરથી નવો તદ્‌ભવ ગુણઢ્ઢ થયો, અને તેના ઉપરથી સં. ગુણાઢ્ય થયું. **પચૈઆ,** ૨૬૯.

૧૪. **ગોવિન્દસ્વામી:** (જેનો શ્લોક વિકટનિતમ્બાના શ્લોકની સાથે જ છે તે) (૧) તે ઈ. સ.ના નવમા સૈકા પહેલાં થયા. ગાહાસત્તસઈમાં તેની એક ગાહા (૩, ૫૫) છે. **અશ,** ૧૦૮.

૧૫. **ચન્દ્રક** (કાશ્મીરી કવિ): તેણે નાટકો લખ્યાં હશે. તે ઈ. સ.ના પાંચમા સૈકામાં થયો હશે. **પચૈઆ** ૨૪૧.

૧૬. **ચન્દ્રગુપ્ત** (બીજો): તેણે સારી કૃતિઓ લખી હશે, જેથી ઉજ્જયિનીની વિદ્યાપીઠે તેનો સત્કાર કર્યો. **પપ્ર,** ૧૧, **પચૈઆ,** ૨૨૮. (૨) તેણે નાટ્યશાસ્ત્ર સંબંધી કોઈ ગ્રન્થ રચ્યો હશે. **પચૈઆ.** ૨૨૮.

---

1. પાછળથી મેઘકાર કાલિદાસ રઘુકારથી ભિન્ન છે એવો મત તેમણે જાહેર કર્યો છે. જુઓ **પચૈઆ,** ૨૩૦-૩૫.

૧૭. ચન્દ્રગોમી (ચાન્દ્રવ્યાકરણનો પ્રવર્તક): તે વસુરાતનો ગુરુ હતો, એટલે તેની પહેલાં થઈ ગયો. જુઓ વસુરાત. એહૂ, ૧૮–૨૦.

૧૮. જયદેવ (ગીગોનો કર્તા): (૧) એની જન્મભૂમિ બંગાળામાં આવેલ કેન્દુલી ગામ છે. ગીગો. ૯. (૨) આ જયદેવ, છન્દઃશાસ્ત્રવૃત્તિ (=છન્દોવૃત્તિ)ના લખનાર જયદેવથી, અને રતિમંજરીના કર્તા જયદેવથી ભિન્ન છે. ગીગો. ૨૩–૨૪. (૩) તેને રોહિણી નામે બીજી સ્ત્રી નહોતી. ગીગો, ૨૪–૨૫. (૪) તેને આદિભક્તકવિ ગણવો જોઈએ. ગીગો. ૨૬–૨૮. (૫) તે સંસ્કૃતમાં પ્રબંધાત્મક કાવ્યો રચનાર પ્રથમ કવિ છે. ગીગો, ૩૫. (૬) તેના સંસ્કૃતમાં પ્રાકૃતની અસર છે. ગીગો, ૪૨. (૭) તેના ગીગો૦ની વાચના. ગીગો, ૪૭–૪૯. (૮) ગીતગોવિન્દનો ક્ષેપક ભાગ. ગીગો, ૪૮–૪૯. (૯) ગીગો૦નાં પદો તથા છન્દો. બન્નેનો રચનાર જયદેવ જ છે. ગીગો, ૪૯. (૧૦) ગીગો. ઈ. સ. ૧૧૭૫ રચાયું. ગીગો. ૫૧.

૧૯. દિઙ્નાગ (બૌદ્ધ નૈયાયિક): તેનો સમય ઈ. સ. ૩૦૧–૫૦ સુધીમાં. ૫પ્ર, ૧૨.

૨૦. દિવ્યોક (સૂક્તિમુક્તાવલિમાં જેનો ઉલ્લેખ છે તે): તે ૧૦મા સૈકા પૂર્વે થયો. અશ, ૧૧૦.

૨૧. ધનપાલ (શ્વેતામ્બરી): ધારાના ભોજ માટે એણે તિલકમંજરી નામે કથા સંસ્કૃતમાં રચી હતી. પાઈઅલચ્છી પણ તેણે લખી છે. (તેનો સમય ૧૧મો સૈકો છે.) ૫એઆ, ૨૮૭.

૨૨. ધનપાલ (દિગમ્બરી): ભવિસયત્તકહાનો કર્તા. ૫એઆ, ૨૮૭.

૨૩. ધર્મકીર્તિ (ભદંત): ઈ. સ.ના ૮મા સૈકા પૂર્વે તે થયો. અશ, ૧૦૩.

૨૪. ધોયી (પવનદૂતનો કર્તા): (૧) તેનું નિવાસસ્થાન નવદ્વીપ કે વિજયપુર હતું ૫કધો, ૧૦૨. (૨) તેણે ત્રણ અથવા વધુ પ્રબંધ રચ્યા હોવા જોઈએ ૫કધો, ૯૨. (૩) તેનું પવનદૂત ઈ. સ. ૧૧૭૮માં રચાયું હશે. ગીગો, ૨૦.

૨૫. નરસિંહ (કવિ): તે ૧૦મા સૈકા પહેલાં થયો. ગાહાસત્તસઈની એક ગાહા (૪,૪) કદાચ આ કવિની હોય. અશ, ૧૦૯.

૨૬. ન્યાસકાર: કાશિકાકાર પછી. એહૂ,. ૧૮–૨૦.

૨૭. પતંજલિ: (૧) મહાભાષ્યકાર પતંજલિ ગોણિકાપુત્ર હતા તેમજ ગોનર્દના રહીશ હતા, જ્યાં વાત્સ્યાયનના કામસૂત્રમાં ઉલ્લેખાયેલ ગોનર્દીય અને ગોણિકાપુત્રથી તે ભિન્ન છે. સ્વસું, ૧૫. (૨) તેનું મૂળ ગામ ગોનર્દ હતું. તે પાટલિપુત્રના વિશાળ રસ્તા ઉપર હતું. સ્વસું, ૧૫. (૩) તેના મહાભાષ્યમાં ભાસના બાલચરિતનો ઉલ્લેખ છે; સ્વસું, ૧૬–૧૭. (૪) તેનું મહાભાષ્ય વ્યાડિના સંગ્રહનો સંક્ષેપ છે. સ્વસું, ૧૯–૨૦.

૨૮. પુણ્ય (કવિ): તે કદાચ અદ્ભુતપુણ્ય હોય. અશ, ૧૦૬.

૨૯. પુલિન: તે બાણનો પુત્ર હતો. અશ, ૧૦૭.

૩૦. પુંડ્રક (કવિ), અર્જુનવર્માની પહેલાં. અશ, ૧૦૮.

૩૧. **પ્રવરસેન** (સેતુબન્ધનો કર્તા) (૧) તે ચન્દ્રગુપ્ત બીજાની પુત્રી પ્રભાવતીગુપ્તાનો પુત્ર હતો **પઐઆ**, ૨૩૬. (૧) બીજા ચન્દ્રગુપ્તના સમયમાં જ તે કુન્તલની ગાદીએ આવ્યો. **પઐઆ**, ૨૩૬. (૩) તે મોસાળ પક્ષની અસરને લીધે વૈષ્ણવ થયો હશે **પઐઆ** ૨૭૨. (૩) તેણે સેતુબન્ધ ઈ. સ ૪૧૪ મા લખ્યું. **પઐઆ**, ૨૭૩ (૫) તે મેઘકાર કાલિદાસનો મિત્ર હતો **પઐઆ**, ૨૭૫

૩૨. **બાણ** પહેલા તેણે પદ્ય કાદમ્બરી રચી હતી, પછી ગદ્યમા રચવા માંડી, પણ તે પૂરી કરી શક્યો નહીં તેના દીકરા પુલિને, પિતાના મૃત્યુ પછી, મૂળ પદ્ય કાદમ્બરી ઉપરથી આ ગદ્ય કાદમ્બરી પૂરી કરી **અશ**, ૧૧૪.

૩૩. **ભમ્ચુ** (= ભત્સુ = ભર્તુ) તે બાણનો ગુરુ હતો અને મૌખરી રાજાઓના આશ્રયે કનૌજમાં રહેતો **સુરા**, ૧૪.

૩૪. ભટ્ટિ (૧) તે વલભીના બીજા ધ્રુવસેનના અને તેના પુત્ર ચોથા ધરસેનના સમયમા (ઈ સ નું ૭મુ શતક) થયો **અશ**, ૧૮, **પઐઆ**, ૨૨૦ (૨) એ ધ્રુવસેનનો અમાત્ય હતો **પઐઆ**, ૨૨૦ (૩) ભટ્ટિકાવ્ય, ૧૦,૧૪ મા 'પતત્રિ'ને બદલે 'પત્રિ' જોઈએ. **પઐઆ**, ૫૬ (૪) ભટ્ટિકાવ્ય, ૧૩,૧૮મા કારણ્ડવને બદલે કારણ્ડ જોઈએ. **પઐઆ**, ૫૭

૩૫ **ભટ્ટેન્દુરાજ** તે અભિનવનો ગુરુ હતો તે દશમા સૈકામાં થયો **અશ**, ૧૧૪

૩૬. **ભર્તૃહરિ** (વાક્યપદીયનો કર્તા). તે વસુરાતનો શિષ્ય હતો, તેથી એની સત્તા ઈ સ ૩૫ લગભગ ગણાય **એહુ**, ૧૮–૨૦ (૨) ઇત્સિગે નોંધેલ ભર્તૃહરિ, આનાથી ભિન્ન છે. **એહુ**, ૧૯.

૩૭. **ભામહ** તે બાણથી પ્રાચીન છે, માટે તેને છઠ્ઠા શતકના અન્તમા મુકાય **પઐઆ**, ૨૮૨–૮૩

૩૮. **ભારવિ** (૧) તે ચોથા શતકમા થયો **પપ્ર**, ૨૧૮–૧૯ (૨) મુદ્રાપદ્ધતિ (સર્ગને અંતે સૂચક મુદ્રા મૂકવાની પદ્ધતિ)નો પ્રવર્તક ભારવિ ગણાય **પઐઆ**, ૨૧૯ (૩) કિરાતનો ભારવિ, અવન્તિસુન્દરીકથામા દણ્ડીએ ઉલ્લેખેલ ભારવિથી ભિન્ન છે **પઐઆ**, ૨૧૯: **સુરા** ૧૮

૩૯. **ભાસ** (૧) તે પુષ્યમિત્ર શુંગના સમય (ઈ સ પૂ બીજા સૈકા) મા થયો **સ્વસું**, ૧૦–૧૩ (૨) તે ઉત્તરાપથનો વતની હતો **સ્વસું**, ૧૪. (૩) તે ધર્મે વિષ્ણુભાગવત હતો, **સ્વસું**, ૧૪–૧૫ (૪) ભાસ એ ગોત્રસંજ્ઞા છે. **સ્વસુ**, ૧૪ (૫) તેણે વિષ્ણુધર્મા નામે એક કાવ્ય લખ્યું હતુ **સ્વસું**, ૧૫ **પઐઆ**, ૨૦૫ (૬) તેનાં ભગ્નનાટકોમા ઐતિહાસિક તત્ત્વ છે જ **સ્વસું**, ૯ (૭) તેના પુરાણા પ્રયોગો, **સ્વસું**, ૧૭–૧૯ (૮) તેનાં નાટકોનો રચનાક્રમ[1] —મધ્યમ, પ્રતિમા, ઊરૂભંગ અભિષેક, પ્રતિજ્ઞા, સ્વપ્ન૦, બાલચરિત,

---

૧ આમાથી કેટલાક નાટકો ભાસની કૃતિઓ નથી એવો મત તેમણે પાછળથી જાહેર કર્યો છે. જુઓ ૩૯ (૯)

દૂતવાક્ય, કર્ણભાર, દૂતઘટોત્કચ, અવિમારક, પંચરાત્ર. ( દરિદ્રચારુદત્ત અને દૂતઘટોત્કચનો સમય નિર્ધારી શકાતો નથી ) સ્વસુ, ૨૨–૨૪. (૯) અભિષેક, દૂતવાક્ય, દૂતઘટોત્કચ ને ઊરુભંગ ભાસનાં રચેલાં નથી. પ્રદ, ૧૯. પઐઆ, ૨૦૫. (૧૦) ભાસને, ભામહાલંકાર ૪,૪૨ (હતોનેન મમ ભ્રાતા ૦) અનુલક્ષે એ શક્ય નથી. પપ્ર, ૨૭–૨૮ (૧૧) એને કોઈક નાટ્યશાસ્ત્ર જાણીતું હતું, પણ તે આજે મળે છે તે ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર નહીં. પઐઆ, ૨૧૩. (૧૨) ભાસની કૃતિઓનું ખાસ લક્ષણ, તેમાં બહુ પાત્રો હોય છે એમ બાણે કહ્યું છે તે પ્રતિમાદશરથને અનુલક્ષે. એમાં ત્રીશેક પાત્રો છે. પ્રદ, ૨૦. (૧૩) એનાં પ્રસિદ્ધ નાટકો મૂળ નાટકોની સંક્ષિપ્ત પ્રતિકૃતિઓ છે. એ મંતવ્ય માન્યું જાય એમ નથી. પ્રદ, ૨૨.

(૧) સ્વપ્ન૦ની વાચના (અત્યારે મળી છે તે) અખંડિત અને મૌલિક છે. તેના બધા પ્રસંગોનું સૂચન એક અથવા બીજા અલંકારગ્રન્થમાંથી મળી રહે છે. સ્વનપ્ર, ૨–૫. (૨) સ્વપ્ન૦ની પ્રસ્તાવના પણ મૂળ મુજબ જ છે, કેમકે સાગરનન્દીએ તેની નોંધ લીધી છે. સ્વનપ્ર, ૫–૬. (૩) મધ્યમવ્યાયોગનું નામ મધ્યમ કે મધ્યમક છે. મ, ૫–૧૯. (૪) મધ્યમ કવિને રાજ્યાશ્રય મળ્યો તે પહેલાં રચાયું હશે. મ, ૨૦. (૫) મધ્યમમાં થયેલ વિરલ પ્રયોગો. મ, ૨૮–૨૯. (૬) દરિદ્રચારુદત્ત ખંડિત છે. મૃચ્છકટિક તેના ઉપરથી રચાયું. ઈ. સ.ના આઠમા શતક પહેલાં. સ્વસુ, ૧૧. (૭) દરિદ્ર૦ના આઠમા અંકનો હોય એવો એક શ્લોક સરસ્વતીકણ્ઠાભરણમાં મળે છે. એ શ્લોક એ જગ્યાએ મૃચ્છકટિકમાં નથી મળતો. સ્વસુ, ૨૧. (૮) પ્રતિજ્ઞા૦ના બનાવો ઐતિહાસિક છે. પ્રપ્ર, ૧૬ (૯) પ્રતિજ્ઞાની જે વ્યાખ્યા (ત્રીજા અંકની) ગણપતિ શાસ્ત્રીએ પ્રસિદ્ધ કરી છે તે ૧૪મા શતક પછી લખાણી હશે. પ્રપ્ર, ૨૦–૨૧. (૧૦) પ્રતિજ્ઞા૦ને નાટિકા કહી શકાય નહીં. પ્રપ્ર, ૩૪–૩૫. (૧૧) પ્રતિજ્ઞા૦ આર્યોનાં અવિભક્ત કુટુમ્બની પ્રાચીન ભાવનાનું સ્વરૂપ રજૂ કરે છે. પ્રદ, ૧૨. (૧૨) પ્રતિમાદશરથ ખરું નામ હશે. પ્રદ, ૧૩. (૧૩) પ્રતિમા૦નો ઉલ્લેખ ઘણે ભાગે નાટ્યલક્ષણરત્નકોશના કર્તા સાગરનન્દીએ કર્યો છે. પ્રદ, ૨૨–૨૪. (૧૪) પ્રતિમા૦ ઈ. સ. પૂ. ૧૬૫માં ખારવેલની બીકે મથુરા ગયેલો પુષ્યમિત્ર પાછો પોતાની રાજધાનીએ આવ્યો તે પ્રસંગે રચાયું હશે. પ્રદ, ૨૪. (૧૫) પ્રતિમા૦માં પાંચમા અંક પહેલાં એક પ્રવેશક કે વિષ્કમ્ભક ભાસે જરૂર મૂક્યો હશે. રાવણ સીતાનું હરણ કરવા આવે છે તેનો પ્રવેશ તથા કાંચનપાર્શ્વ મૃગ તે રાવણનો મામો મારીચ છે તેવી સૂચના તેમાં થયેલ હોવી જોઈએ. તેની લુપ્ત વાચના (સ્વપ્નમાં સૂઝી તેવી) અહીં છાપી છે. પ્રલુઅ, ૨૨૬–૨૭. (૧૬) અવિમારકનું મુદ્રિત ભરતવાક્ય એનું ખરું ભરતવાક્ય નથી. સ્વસુ, ૨૪. (૧૭) કૃષ્ણબાલચરિતનો મંગળશ્લોક (શાર્ઙ્ગધરમાં છે તે) ભાસનો રચેલો નથી. પ્રદ, ૨૬. (૧૮) અભિષેક ભાસની કૃતિ નથી. સંસ્કૃતસાહિત્યના ઉત્તરકાળમાં સામાન્ય કોટિના કોઈ લેખકે એ લખ્યું હશે. પ્રદ, ૧૭. (૧૯) અભિષેકનો ખરો કર્તા, આશ્ચર્યચૂડામણિના કર્તા શક્તિભદ્રથી પણ મોડો છે પ્રદ. ૧૮.

૪૦, ભીમ (કવિ): અર્જુનવર્માની પૂર્વે અશ ૧૦૬.

૪૧. મનોહિત: તે વસુબંધુ અને દિઙ્નાગનો ગુરુ હતો. તે પહેલા ચન્દ્રગુપ્તના સમયમાં થયો પપ્ર, ૧૪.

૪૨. માઘ: (૧) તેના પિતામહ સુપ્રભદેવને ધર્મલ રાજાનો એટલે વલભીના પ્રથમ શિલાદિત્યનો આશ્રય હતો. અશ, ૧૨-૧૪. (૨) તે ૭મા શતકના પહેલા ચરણને અન્તે થયો. અશ, ૧૪. એહુ, ૨૦; પઐઆ, ૨૨૦.

૪૩. માતૃગુપ્ત: તે ચન્દ્રગુપ્ત બીજાના સમયમાં થયો. પપ્ર. ૧૧-૧૨.

૪૪. મેંઠ કે ભર્તૃમેંઠ (કાશ્મીરી કવિ): તે બીજા ચન્દ્રગુપ્તના સમયમાં થયો. પપ્ર, ૧૨.

૪૫. યાસ્ક: એ ઈ. સ. પૂ દશમા શતકમાં થયો નાપ્રાદિ, ૭૩.

૪૬. રત્ન (છમચ્છમિકા રત્ન અને રત્નસીતકાર પણ એનાં નામ છે) તે અર્જુનવર્માની પૂર્વે થયો. અશ, ૧૦૯.

૪૭. રત્નાકર: નવમા શતકનો પૂર્વાર્ધ તેનો કાળ છે. અશ, ૧૧૦.

૪૮. રુદ્ર કે રુદ્રભટ્ટ: તે નવમા શતક પછી થયો. અશ, ૧૦૭.

૪૯. લીલાચન્દ્ર. તે નવમા શતક પછી થયો. અશ, ૧૧૪.

૫૦. વસુબન્ધુ (બૌદ્ધ): એનો સમય ઈ સ ૨૯૦-૩૨૫ સુધીમાં છે. પપ્ર ૯, ૧૦; ૧૨; ૧૩.

૫૧. વસુરાત (વૈયાકરણ): એ લગભગ ઈ. સ ૩૨૫ માં થયો. એહુ, ૧૮-૨૦.

૫૨. વાક્પતિરાજ (ગઉડવહોનો કર્તા) એ આઠમા શતકમાં થયો પઐઆ, ૨૭૬.

૫૩. વાત્સ્યાયન (ન્યાયવાર્તિકકાર): એનો કાળ ૩૫૦-૩૭૫ સુધીનો ગણાય. પપ્ર, ૧૨.

૫૪. વાસુદેવ (ગલજ્ઝલિકા વાસુદેવ): એ ૧૦મા શતકની પૂર્વે થયો ગણાય. અશ, ૧૧૦.

૫૫. વિકટનિતમ્બા: એ. ઈ. સ.ના નવમા શતકની પહેલાં થઈ. અશ, ૧૦૮.

૫૬. વિજ્જિકા· એ આઠમા શતક પછી અને ઈ. સ. ૯૨૫ની પૂર્વે થઈ અશ, ૧૦૮.

૫૭. વિમલસૂરી (પઉમચરિયનો કર્તા): (૧) તે જૈન હતો. (૨) હરવંશચરિય પણ તેની કૃતિ હશે પઐઆ, ૨૮૦. (૩) તે વરાહમિહિર અને માઘ પછી ઈ સ.ના સાતમા શતકના અન્તમાં થયો પઐઆ, ૨૮૧

૫૮. વિશાખદત્ત (૧) તેણે રામાયણના કોઈ પ્રસગ ઉપર ત્રીજુ એક નાટક લખ્યું હશે મુરા, ૧૭ (૨) તે કનૌજના અવન્તિવર્મા મૌખરનો આશ્રિત હતો મુરા. ૧૧-૧૮. (૩) સુભાષિતાવલિમાં વિશાખદેવને નામે બે શ્લોકો છે તે આ વિશાખદત્તના નથી. મુરા, ૧૮. (૪) તેનુ મુદ્રારાક્ષસ ઈ સ ૫૮૫ મા રચાયુ. મુરા, ૧૫ પઐઆ, ૨૨૦. (૫) મુરા, અ ક ૫ ૧૪-૧૫ માનાં બે ભાષણો પદ્યમાં છે ગદ્યમા નહી. પઐઆ, ૩-૪.

૫૯. વૃત્તિકાર (ભટ્ટ). એ આઠમું શતક ઊતરતા થયો અશ, ૧૧૪.

૬૦. વ્યાડિ (વૈયાકરણ)· એ બુદ્ધ પહેલા થયો. સ્વસું, ૧૯-૨૦.

૬૧. વ્યાડિ (કોશકાર)· એ બુદ્ધ પછી થયો. સ્વસું, ૧૯-૨૦.

૬૨ સુબન્ધુ (કથા વાસવદત્તાનો લખનાર) (૧) તે બીજા ચંદ્રગુપ્તના સમયમાં થયો હતો. પપ્ર, ૧૦–૧૧, નાપ્રાદિ, ૭૧, પઐઆ, ૧૧૮ (૨) તેને કુમારગુપ્તે અમાત્ય બનાવ્યો હતો પ, ૧૨ (૩) તેની વાસવદત્તાકથા ઈ સ ૪૦૧–૨૫માં લખાઈ પપ્ર, ૧૦–૧૧

૬૩ સૌમિલ (કાલિદાસે માલવિકા૦માં ઉલ્લેખેલ) (૧) એ નામ સંસ્કૃત સૌભિકનું પ્રાકૃત રૂપ છે. સૌભિક ગોત્રસંજ્ઞા છે, બિન્દુસારના અમાત્ય સુબન્ધુ (વાસવદત્તાનાટયધારાનો કર્તા)ની ગોત્રસંજ્ઞા, કદાચ સૌભિક હોય, તો આ સુબન્ધુ (ઈ સ પૂ ત્રીજો સૈકો) અને સૌમિલ એક હોય પઐઆ, ૨૦૯–૧૦ (૨) કદાચ માલવિકા૦નો બહુ જૂનો પાઠ 'ભાષસૌભિક૦' હોય. પઐઆ, ૨૦૮

૬૪ શરણભટ્ટ (ગીતાના જયદેવનો સમકાલીન) (૧) તેણે કૃષ્ણને નાયક કલ્પીને કોઈક કાવ્ય રચ્યું હોવું જોઈએ ગીગો, ૧૮

૬૫ શર્મિષ્ઠા (કવયિત્રી) કાલિદાસના માલવિકા૦માંના છલિતકવાળા શ્લોકની તે રચનાર હતી. પઐઆ, ૨૬૬

૬૬ શિવવર્મા (કાતન્ત્રકાર) તે સાતવાહનનો મંત્રી હતો પઐઆ, ૨૨૧

૬૭ શીલા (ભટ્ટારિકા) તે આઠમા સૈકા પહેલાં થઈ અશ, ૧૧૪

૬૮ શંકુક (મયૂરનો પુત્ર) એ હર્ષના સમયમાં થયો અશ, ૧૦૯

૬૯ શ્રીપાલિત (તરંગવઈનો કર્તા) તે સાતવાહન હાલનો આશ્રિત હતો અશ, ૨૧ પઐઆ, ૨૦૨, ૨૬૯ (૨) તે જૈનેતર હતો પઐઆ, ૨૦૩ (૩) તેની તરંગવઈને હારીતગચ્છના સર્વરૂપ વીરભદ્રના શિષ્ય નેમિચંદ્ર ગણિના શિષ્ય યશે તરંગલોલા નામે અનુવાદિત કરી હતી પઐઆ ૨૦૩ (૪) તરંગવઈની રચના ગાથામાં હશે પઐઆ, ૨૦૩

૭૦ શ્રીધરદાસ (સદુક્તિકર્ણામૃતનો કર્તા) તે ૧૨૦૫માં થયો, પકધો ૯૭

૭૧ હર્ષ (૧) રત્નાવલિ વગેરેનો કર્તા હર્ષ જ છે વિવક ૧૦–૧૧, (૨) આ હર્ષ તાપસવત્સરાજના કર્તા અનંગહર્ષથી તેમજ લિંગાનુશાસનના કર્તા હર્ષવર્ધનથી ભિન્ન છે વિવક, ૬૨–૬૭ (૩) તેનાં નાટકોનો રચનાક્રમ—પ્રિયદર્શના, નાગાનન્દ રત્નાવલિ વિવક, ૬૫ (૪) પ્રિયદર્શિકાનું નામ પ્રિયદર્શના છે વિવક, ૧૪

## સંસ્કૃત સાહિત્ય (ચાલુ)

### (२) કૃતિઓ

૧. **અનર્ઘરાઘવ**: (૧) તેમાં વૈશેષિક પરિવ્રાજકનો ઉલ્લેખ છે. **પ્રપ્ર**, ૨૨. (૨) તેનો કર્તા મુરારિ ઈ. સ.ના દશમા શતક પછી અને બારમા શતકની પૂર્વે થયો. **પ્રપ્ર**, ૧૨.

૨. **આચાર ને સૂયગડં**; (૧) આચાર અને સૂયગડ જૈન શ્રુતોમાં પ્રાચીનતમ છે. **પઐઆ**, ૧૫૧. (૨) તેના પ્રથમ શ્રુતસ્કંધ સુધર્મા સ્વામીના રચેલ છે. **પઐઆ**, ૧૭૦. (૩) સુધર્મા સ્વામી વીર સંવત ૨૦માં નિર્વાણ થયા, આમ આ બે શ્રુતો ઈ. સ. પૂ. પાંચમા શતકના બીજા ચરણમાં રચાયા. **પઐઆ**, ૧૭૧.

૩. **કર્પૂરમંજરી**: ઈ. સ. ના નવમા શતકમાં તે રચાણી. **પઐઆ**, ૨૭૮.

૪. **કાવ્યમીમાંસા**: તેમાં 'મેધાવિરુદ્રકુમારદાસાદયો જાત્યન્ધા: છે તેને બદલે 'જાત્યાન્ધાઃ' જોઈએ. **અશ**, ૧૧૩.

૫. **કુવલયમાલા** (કથા): એ ઉદ્યોતનસૂરિએ ઈ. સ. ૭૭૭માં રચી. **પઐઆ**, ૨૮૦.

૬. **ગાહાસત્તસઈ**: તેમાંની પરકમ્મરસ અને કઈરાઅરસ મુદ્રાની ગાથાઓનો રચનાર સમુદ્રગુપ્ત હશે. **પઐઆ**, ૨૬૭. તેમાં જે વિક્રમાદિત્યનો ઉલ્લેખ છે તે કદાચ બીજો ચન્દ્રગુપ્ત હોય. **પપ્ર**, ૧૧.

૭. **ઘટકર્પર**: (૧) એ મેઘદૂત ઉપરથી કવિને સૂઝ્યું હશે. **છાઘ**, ૩. (૨) એ આસપુક્ત રચના છે. છાઘ, ૩. (૩) નુલોદયાદિ યમકકાવ્યો કરતાં તે પ્રાચીન છે. છાઘ, ૩. (૪) તે ઈ. સ. ના દશમા શતકથી પૂર્વેનું છે. છાઘ, ૩.

૮. **ત્રિપિટક**: તેના સંગ્રહોને ઈ. સ. પૂ. ચોથા શતકના પહેલા ચરણમાં સ્થિર રૂપ મળ્યું. **પઐઆ**, ૧૭૬.

૯. **દશકુમારચરિત**: તેની છાપેલી પૂર્વપીઠિકા દણ્ડીની લખેલી નથી. **નાપ્રાદિ**, ૭૧.

૧૦. **દેવીચન્દ્રગુપ્ત**: એના ૭ કે સાત અંકો હશે. **સુરા**, ૧૫.

૧૧. **પાતાલવિજય** કે જામ્બવતીજય: એનો કર્તા વૈયાકરણ પાણિનિ હોય જ. નહીં. એનો કર્તા તો ભારવિથી પણ મોડો છે. **પઐઆ**, ૨૩૧.

૧૨. **પાર્વતીપરિણય**: (૧) એ બાણનું નથી. **પપ્ર**, ૨૪, (૨) તેના કર્તાનું નામ વામન બાણ કે અભિનવ બાણ હતું. તે ૧૫ મા શતકમાં થયો. **પઐઆ**, ૨૩૧.

૧૩. **પુરાણો**: તે મૂળ સંસ્કૃતમાં જ લખાયાં હતાં. **પઐઆ**, ૧૩૭. **સુઐત**, ૨૭.

૧૪. **પ્રતિમાનિરુદ્ધ**: નાટ્યદર્પણમાં પ્રતિમાનુરુદ્ધ છપાયું છે તે પ્રતિમાનિરુદ્ધ જોઈએ. **પ્રદ**, ૧૩.

૧૫. **ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર**: તેનાં ૩૨, ૬૬; ૩૨, ૭૪; ૩૨, ૯૯; ૩૨, ૧૦૮; ૩૨, ૧૬૯- એ દૃષ્ટાન્તો અપભ્રંશમાં નથી, પ્રાકૃતમાં જ છે. **પઐઆ**, ૨૮૩-૮૫.

૧૬ **મહાભારત** જતુગૃહદાહપર્વના ૧૪૯ મા અધ્યાયના ૨૨, ૨૪, ૨૫ શ્લોકોની વાચના મૂળ મ્લેચ્છ ભાષામા હતી તેની પૂરી ચર્ચા તથા વાચના **પઐઆ**, ૧૪૦ ૪૬માં આપી છે

૧૭ **મૃચ્છકટિક**, શૂદ્રકે દરિદ્ર૦ને મૃચ્છકટિકરૂપે સંસ્કાર્યું, નીલકંઠ નામે લેખકે મૃચ્છકટિકને પણ સસ્કાર્યું છે આ નીલકંઠ ઈ સ ૧૭૧૨ પહેલાં થયો મૃચ્છ૦ના ૧૦મા અકનો ધૂતાનો પ્રવેશ આ નીલકંઠે ઉમેર્યો છે સ્વપ્ન, ૨૨

૧૮ **યુગપુરાણ** (૧) તેની શુદ્ધ વાચના યુઐત ૨-૫માં આપી છે. એ સુશર્મા કાણ્વથી બહુ મોડુ નહી રચાયુ હોય તેના કર્તાનુ નામ ગર્ગ છે ગર્ગ ગોત્રસત્તા છે એ સસ્કૃતમાં જ રચાયુ હતુ, પ્રાકૃતમા નહી. યુઐત, ૨૬-૨૮.

૧૯ **રમ્ભાભિસાર** } જુઓ નીચે સ ૨૬
**રામજન્મ**

૨૦. **રામાયણ** (૧) અયોધ્યાકાંડના ૧૦૭મા સર્ગનો ત્રીજો શ્લોક ક્ષેપક છે પ્રઙ, ૧૭ (૨) અરણ્યકાંડના ૬૪મા સર્ગમાં 'સર્વક્ષિતિભૃતાં૦'વાળો શ્લોક છે તે ક્ષેપક છે પ્રઙ, ૧૬.

૨૧ **વાસવદત્તાનાટયધારા** તેનો ઉલ્લેખ અભિનવ કરે છે તેનો કર્તા સુબન્ધુ છે તે બિન્દુસાર મૌર્ય (ઈ સ. પૂ ૩ જથા સૈકા)નો અમાત્ય હતો, **પઐઆ**, ૧૧૦-૧૧૧ (૨) દંડીએ દશકુમાર૦માં નોંધેલ અવન્તિકાનાટયધારા તે આ જ છે તેનુ હર્ષશકિત પાત્ર તે પ્રતિજ્ઞાનો હસક **નાપ્રાદિ**, ૭૧

૨૨ **વીણાવાસવદત્તા** તેનો કર્તા શૈવ હોવો જોઈએ તે ૮મા પહેલાં ને કદાચ જથા શતક પછી રચાયું હોય. પ્રઙ ૧૯-૨૦

૨૩ **સમરાઈચ્ચકહા**, માં પૃ ૬૧૨મા અશુદ્ધિ છે તે **પઐઆ**, ૫૮મા સુધારી છે

૨૪ **સુત્તનિપાત** જૂનામા જૂનો બૌદ્ધ પદ્યાત્મક સગ્રહ છે તે આચાર ને સૂયગડનો સમકાલીન ગણાય તેમાં અનેક બૌદ્ધ ભિક્ખુઓનાં સુત્તોનો સગ્રહ છે **પઐઆ**, ૧૭૪-૫

૨૫. **સેતુબન્ધ** તેના ગલિતકોના ૫૬ જુદા જુદા કર્તા હતા તે ગલિતકો મૂળમાં પાચમા શતકની આસપાસ ઉમેરાયા **પઐઆ**, ૨૭૪

૨૬ **હરિવંશ** તેના વિષ્ણુપર્વના ૯૩મા અધ્યાયમા બે નાટકો ભજવવાનુ વર્ણન છે તે બે નાટકોનાં નામ—રામજન્મ ને રમ્ભાભિસાર **નાપ્રાદિ**, ૭૨

# સંસ્કૃત સાહિત્ય (ચાલુ).

## પ્રકીર્ણ

### ૧ સંસ્કૃત નાટ્ય

૧. ગર્ભાંક : એનું જ્ઞાન વાસવદત્તાનાટ્યધારાવાળા સુબન્ધુ જેટલું (ઈ. સ. પૂ. ૩–૪ થો સૈકો) જૂનું છે. **પચ્ચૈઆ, ૨૧૦.**

૨. નાટક : આ શબ્દ દ્વૈભાષિક કાળ સુધી, પ્રયોગબંધની સામાન્ય સંજ્ઞારૂપે વપરાતો. રૂપકોના જુદા જુદા ભાગ હજી પડયા નહોતા. **પચ્ચૈઆ, ૨૧૨ : મ, ૩૦ : સ્વસુ, ૨૦–૨૧.**

૩. નાટકનું મૂળ : (૧) નાટકનું મૂળ પુરાણાં આખ્યાનોમાં છે. **નાપ્રાદિ, ૭૧.** (૨) તેની ઉત્પત્તિ તળપદી છે. **નાપ્રાદિ, ૭૬.** (૩) તેની મૂળ પ્રકૃતિ એકાંકી નાટક છે. **મ, ૨૨.** (૪) નાટ્યવિદ્યાની ઉત્પત્તિ ઈ. સ. પૂ. ૮–૯ મા સૈકામાં થઈ હશે **મ, ૨૨,** (૫) શરૂઆતનું નાટક એકાંકી ને સંસ્કૃતાત્મક હતું. **મ, ૨૩.**

૪. નાટકોની ભાષા : [૧] નાટકોમાં ભાષાના વપરાશનો વિકાસ કંઈક આવો છે : (૧) એક ભાષામાં. (૨) એક ભાષામાં પણ બે બોલીમાં (ત્યારે પ્રાકૃત બોલી જ ગણાતી). (૩) બે ભાષામાં (ત્યારે પ્રાકૃત ભાષા ગણાવા માંડી) **મ, ૨૫–૨૭.** [૨] નાટકમાં શૌરસેની બોલનારાં પાત્રોની કવિતા મહારાષ્ટ્રીમા જોઈએ એ સંપ્રદાય સાતવાહનોના કાળથી ચાલુ થયો હશે. તે પહેલાં ગદ્ય તેમજ પદ્યની બોલી એક જ હશે. તે કાળ પછી, આગળનાં નાટકોમાં (ભાસાદિના) કોઈએ પદ્યની શૌરસેનીને મહારાષ્ટ્રીમાં ફેરવી નાખી. **પચ્ચૈઆ ૨૧૫.**

૫. નાન્દી : તે તો પૂર્વરંગનું એક અંગ માત્ર છે. **નાપ્રાદિ, ૬૯:** (૨) તેનો સૂત્રધાર નાટકના સૂત્રધારથી ભિન્ન હતો. **નાપ્રાદિ, ૭૦,** (૩) આ જાતની નાન્દી ઈ. સ. પૂ. બીજાથી ઈ. સ ના છઠ્ઠા સૈકા સુધી પ્રચારમાં હતી પછી તો એ પણ ગઈ ને એને સ્થળે એક મંગલશ્લોક જ રહ્યો ને તેને નાન્દી સંજ્ઞા મળી **નાપ્રાદિ, ૭૦.**

૬. પૂર્વરંગ : (૧) પૂર્વરંગનું એક નિરાળુ અંગ હતું. તેમા ઘણી વિગતો આવતી. **નાપ્રાદિ, ૬૯.** (૨) તેનાં બધાં અંગો નચૈયાના અધિકારનાં છે, નટના નહીં. તેથી નાટકમાં એ વિસ્તાર કાઢી નાખવામાં આવ્યો. **નાપ્રાદિ, ૬૦.**

૭. રસ : શાન્ત રસ કાલિદાસના સમયમાં ન સ્વીકારાતો, પણ અશ્વઘોષના મતમાં સ્વીકારાતો. **પચ્ચૈઆ, ૨૧૦.**

૮. વૃત્તિ : પરાક્રમી સાત્વતોએ પોષી તે સાત્વતી : વિલાસી કૈશિકોએ એટલે ક્રથકૈશિકોએ, અથવા વિદર્ભોએ પોષી તે આ બે (આખ્યાનકાળ અને શ્રુતિકાળ સુધી આપણને ખેંચી જાય છે) વાણીનો પર્યાય ભારતી. એટલે સંસ્કૃત સાહિત્યની ભાષાશૈલીને એ નામ મળ્યું સંરમ્ભ અને સક્ષોભ બતાવે તે આરભટી. **નાપ્રાદિ, ૭૪.**

૯ **સટ્ટક** પ્રા સટ્ટઅ સ સાટ્, ૧૦, (પ્રત્યક્ષ કરી બતાવવુ) ઉપર છે **પઐઆ, ૨૭૮**
સટ્ટક પ્રાકૃત જમાનાની પેદાશ છે **પઐઆ, ૨૭૮**

## ૨ પ્રબંધાત્મક પદ્યરચના

૧ આરી કવિતાનો પહેલો રચનાર જયદેવ જ **ગીગો, ૩૫**
૨ એ પ્રબન્ધનુ બધારણ જયદેવે તેના સમયની પ્રાકૃત ગેય કવિતામાથી લીધુ છે **ગાગો, ૩૫–૩૭**
૩. ગીતગોવિન્દના પ્રબન્ધની વિલક્ષણતા તેના અન્તર્ગત ટેકવાળા પ્રબન્ધમાં છે **ગીગો, ૩૮**
૪ ગીતગોવિન્દના પ્રબન્ધો આવૃત્ત સધિના તેમ જ અનાવૃત્ત સધિના છે **ગીગો, ૪૧**
૫ આ જાતની પદ્યરચનાના ગીતગોવિન્દમા દેખાતા દોરો **ગીગો, ૪૪–૪૬**

## ૩ વૃત્તકસોટી

એનાં કોષ્ટકો માટે જુઓ પરિશિષ્ટ, ૧

## ૪ ગુજરાતી સાહિત્ય

૧ **અખો** તેની સાહિત્યતૈયારી. **અનુ ૨–૩.**
૨ **અનુભવબિન્દુ** તે એક રમણીય ખડકાવ્ય છે **અનુ, ૨** તેના વપરાયેલા છન્દો **અનુ, ૩** તેમા એક નવો છદ–છપ્પો–વપરાયો છે મુદ્રિત પ્રતોમાં એને કુડળીઓ કહે છે તે ખોટુ છે તેમાં યમકસાંકળી છે **અનુ, ૩**
૩ **અષ્ટાવક્રાખ્યાન** (પ્રેમાનંદનુ) તેનો રચનાકાળ સ ૧૭૬૬ છે **હુરિ, ૨૭** તેની વિશિષ્ટતા, દરેક કડવાના આરભે એક અન્યોક્તિ મૂકેલી છે તે છે **ગુકસા, ૧૮૯**
૪ **ઉદાહરણ** (જનાર્દનનુ) (૨) એ સ ૧૫૫૪, કાર્તિક, ૧૨, ગુરુવારે સમાપ્ત થયુ **પ્રાગુકા, ૧૩** (૨) એની કવિતા સાદા લોકગીતની કોટિની છે **પ્રાગુકા ૧૮** (૩) એનો પદ્યબધ વિવિધ દેશીઓનો બનેલો છે **પ્રાગુકા, ૧૮–૨૦**
૫ **કર્મણ** (સીતાહરણનો કર્તા) એ કોઈ રાજા રાણા કે ઠાકોરનો કારભારી હશે **પ્રાગુકા, ૧૬**
૬ **કાન્હડદેપ્રબધ** તે જોરામીપુરામાં અખેરાજે પદ્મનાભ પાસે રચાવરાવ્યો હતો **પ્રાગુકા, ૩**
૭ **ગુજરાતી કવિતા.** (૧) જૂની ગુજરાતી કવિતાનો વિકાસ આમ થયો છે છૂટક પદકીર્તન, આખ્યાનો રૂપકો, તત્ત્વચિન્તનની કૃતિઓ, વાર્તાઓ, અનુવાદો, ઐતિહાસિક, કાવ્યો પ્રેમાનન્દથી નવો યુગ ગણાય કેમકે તેણે આખ્યાનસાહિત્ય સાથે કાવ્યસાહિત્યમાં પગલાં માંડ્યાં

ગુકસા. ૧૧૯ (૨) પ્રાચીન ગુર્જર કવિઓની ઊણપો: અપ્રસ્તુત પ્રસ્તાવો, ચિત્રકાવ્યો, અત્યુક્તિ ને ચમત્કારવર્ણન. ગુકસા, ૧૧૯.

૮. **જનાર્દન**: (ઉષાહરણનો કર્તા): તેનું નિવાસસ્થાન વખતે અમરેલી હશે. એના બાપનું નામ ત્રવાડી ત્રિશા હતું. **પ્રાગુકા**, ૧૯.

૯. **જયશેખરસૂરિ**: (પ્રબોધચિન્તામણીનો કર્તા): (૧) એણે સં. ૧૪૧૮ પહેલાં દીક્ષા લીધી હતી. **પ્રાગુકા**, ૨૩. એણે સંસ્કૃત, પ્રાકૃત અને ગુજરાતીમાં કાવ્યો લખ્યાં ?. **પ્રાગુકા**, ૨૩. (૩) તેણે બીજાં ગુજરાતી કાવ્યો લખ્યાં હશે ખરાં, પણ મળે છે માત્ર એક પ્રબોધચિંતામણિ. **પ્રાગુકા**, ૨૩. (૪) ગુજરાતી કવિ તરીકે તેનો દરજ્જો ઊંચો છે. આ એક જ ગુર્જર કાવ્યથી એ પ્રથમ પંક્તિનો સાહિત્યકાર ઠરે છે. **પ્રાગુકા**, ૩૨.

૧૦. **દયારામ**: તેનો જન્મ સં. ૧૮૩૩માં થયો. કદક, ૩૧૧–૧૮.

૧૧. **પ્રબોધચિન્તામણી**: (૧) એ ઈ. સ.ના ૧૫ મા શતકનાં પહેલાં ચરણોમાં રચાયું. એ ગુજરાતીમાં જૂનામાં જૂનું રૂપક છે. **પ્રાગુકા**, ૨૩. (૨) સંસ્કૃતમાં પ્રબોધચન્દ્રોદયાદિ નાટકો રૂપકાત્મક છે, પણ એ સાહિત્યસ્વરૂપ આવાં રૂપકોને અનુકૂળ નથી, તેથી જયશેખરસૂરિએ કાવ્યનો આશ્રય લીધો એ ઠીક કર્યું છે. **પ્રાગુકા**, ૨૫. (૩) એમાં જૂજ ઊણપો છે ખરી. **પ્રાગુકા**, ૩૬. (૪) એમાં માત્રાબંધ તથા લયબંધ બન્ને વપરાયા છે. **પ્રાગુકા**, ૩૭. (૫) એને ત્રિભુવનદીપક પણ છે. **પ્રાગુકા**, ૩૮.

૧૨. **પ્રેમાનન્દ**: (૧) એને પુરાણીઓ સાથે ઝગડો થયો હતો. **હરિ**, ૨૩–૨૪. (૨) તેની સાહિત્ય-તૈયારી. **પ્રેમા**, ૨. (૩) તેની શાળાની પ્રતિષ્ઠા ઘણી હતી. **હરિ**, ૧૦. (૪) એ નામના ત્રણ કવિ હતા. **હરિ**, ૧૭. (૫) તેની પાઘડી ન પહેરવાની પ્રતિજ્ઞાની વાત ખોટી નથી. **હરિ**, ૧૯. (૬) તેણે રત્નેશ્વર સાથે છન્દ તથા દેશીની આપલે કરી હતી. **હરિ**, ૨૭. (૭) તેના નામે પ્રસિદ્ધ થએલ નાટકો તેણે રચ્યાં હોય તો ના નહીં. **ગુકસા**, ૧૮૯; **પુએમ્આ**, ૨૫–૨૬, **હરિ**, ૨૭. (૮) તેણે રઘુવંશનો અનુવાદ કર્યો હતો. **પ્રેમા**, ૨.

૧૩. **બાર માસ**: (પ્રેમાનન્દકૃત): (૧) એનાં કર્તૃત્વ વિશે ભિન્ન મતો છે, (૨) તેમાં ઉમેરાઓ થયા છે. (૩) તેના માસની રચનાસાલ વિશે ચર્ચા. **પ્રેમા**, ૧–૩.

૧૪. **બૃહત્ કાવ્યદોહન** ભાગ ૬. પૃ. ૭૦૬માં શુદ્ધાષ્ટમીને બદલે રાધાષ્ટમી પાઠ જોઈએ. **હરિ**, ૧૩.

૧૫. **ભાગવત દશમસ્કંધ** (શ્રીધરરચિત): એમાં વપરાયેલા છન્દો. **પ્રાગુકા**, ૬.

૧૬. **માર્કંડેયપુરાણ**: એનું કર્તૃત્વ પ્રેમાનન્દનું છે. **હરિ**, ૨૧–૨૫. તે સં. ૧૭૬૫ માં પૂરું થયું. **હરિ**, ૨૬–૨૭. એ પ્રેમાનન્દનાં આખ્યાનો તથા નાટકોને જોડનાર અકોડો છે. **હરિ**, ૨૭ તેના બે ભાગ પડે છે, એક સં. ૧૭૨૮મા રચાયેલો ને બીજો સ ૧૭૬૫ માં રચાયલો. **હરિ**, ૨૭.

૧૭. **રણમલ્લ છન્દ**: (૧) એમાં ગુજરાતના સૂબા ઝફરખાને ઈડર ઉપર કરેલી બીજી સવારીનું વર્ણન છે. **પ્રાગુકા**, ૬. (૨) એ સં. ૧૩૯૮માં રચાયો હશે. **પ્રાગુકા**, ૬, (૩)

એમાં વપરાયેલા છન્દો, પ્રાગુકા, ૬. (૪) એના જોટાનું વીરરસનું ખંડકાવ્ય ગુજરાતીમાં છે નહી. પ્રાગુકા, ૭-૯, (૫) એમાંથી મળતી ઐતિહાસિક માહિતી. પ્રાગુકા, ૯.

૧૮. રત્નદાસ (હરિશ્ચંદ્રાખ્યાનનો કર્તા): (૧) એ ઘણે ભાગે જ્ઞાતિએ સાઠોદરો નાગર હોય. હરિ, ૧૦. (૨) તેણે હરિ૦માં બીજા એક હરિશ્ચંદ્રાખ્યાનનો નિર્દેશ કર્યો છે તે પ્રેમાનન્દના માર્કંડેયપુરાણમાં આવતા હરિશ્ચંદ્રાખ્યાનને અનુસરે છે. હરિ, ૨૧. એ પ્રેમાનન્દ કવિનો શિષ્ય હતો. હરિ, ૧૭.

૧૯. રૂપકાત્મક કૃતિઓ (વાણિજ્યમૂલક અને પાડુગુપ્યમૂલક): વણજારાસાહિત્ય પ્રબોધચિન્તામણિ જેવું જ રૂપકસાહિત્ય છે. પ્રેમાનન્દનો વણજારો તેનો બીજી પંક્તીમાં રચાયો હશે. પ્રાગુકા, ૩૩-૩૪. વણજારા ત્રણ છે. પ્રેમાનન્દનો, ઉદયરત્નનો (સં. ૧૭૫૭), અને ધોળકાના જીવરામ ભટ્ટનો. આ ત્રીજાનું નામ જીવરામ શેઠની મુસાફેરી છે. પ્રાગુકા, ૩૪-૩૫.

૨૦. વસન્તવિલાસ: (૧) એ ઈ. સ ૧૫ મા શતકના આરંભમાં રચાયો. પ્રાગુકા, ૧૪. (૨) તેના કર્તાના નામની જાણ મળતી નથી પણ તે જૈનેતર હતો. પ્રાગુકા, ૧૪. (૩) એનો હૃદયરાગ, એનું માધુર્ય, એનું પદલાલિત્ય સર્વ કંઈ મનોહર છે પ્રાગુકા, ૧૪-૧૫. (૪) તેની ૩૪મી કડીની છાયા રત્નેશ્વરના દ્વાદશ માસમાં (ફાગણ, કડી ૩) છે. પ્રાગુકા, ૧૫.

૨૧. સપ્તશતી: (શ્રીધરરચિત) એના છન્દો પ્રાગુકા, ૬.

૨૨. સીતાહરણ. (૧) તેનું નામ રામાયણ કે રામકથા પણ હોય એમ મનાય છે. પ્રાગુકા, ૧૫. (૨) તે સં. ૧૫૨૬ માં રચાયું. પ્રાગુકા, ૧૬. (૩) એ સાધારણ આખ્યાન અને વાર્તાની કોટિનું છે. પ્રાગુકા, ૧૭. (૪) એની અને કાન્હડદેપ્રબન્ધ વચ્ચે સામ્ય છે. પ્રાગુકા, ૧૭. (૫) તેનો પદબંધ સારો છે. પ્રાગુકા, ૧૭. (૬) તેમાંના ઉલ્લેખ ઉપરથી ચન્દનમલયાગરીની વાર્તા પ્રાચીન છે એમ જણાય છે પ્રાગુકા, ૧૮.

૨૩ શ્રીધર: (રણમલ્લછન્દનો રચનાર): એનાં ત્રણ કાવ્યો જાણવામાં છે. તે ત્રણે છન્દોબદ્ધ છે. પ્રાગુકા, ૬. ગૌરીચરિત્રનો કર્તા શ્રીધર આનાથી ભિન્ન છે. પ્રાગુકા, ૧૦-૧૧. એ બ્રાહ્મણ હતો પ્રાગુકા, ૧૧.

૨૪. હરિશ્ચન્દ્રાખ્યાન (રત્નદાસકૃત): (૧) તે પ્રેમાનન્દ કવિના ઉત્તરકાળ ઉપર અને માર્કંડેયપુરાણના કર્તૃત્વ ઉપર વિરલ પ્રકાશ પાડે છે. હરિ, ૫ (૨) તેના સુધારેલા પાઠો હરિ, ૬-૮. (૩) એ રત્નદાસે નાકરનાં મૂળ ઉપરથી લીધુ છે, પણ વધારીને બમણું કર્યું છે છતાં એ રત્નદાસની સ્વતન્ત્ર કૃતિ કહેવાય હરિ, ૧૧-૧૨ (૪) એ ૧૭૭૪ના કાર્તિકમાં (૧૭૦૪ ના નહીં) પૂરુ થયુ હરિ, ૧૩-૧૬.

## ભાષાશાસ્ત્ર

૧. માગધી, શૌરસેની અને પૈશાચી ઈ. સ.ની આસપાસનાં શતકોમાં વપરાતી જણાય છે. **પઐઆ, ૨૦૨.**

૨. અવેસ્તા શબ્દ સં. અભ્યસ્તિ ઉપરથી આવ્યો છે. **પઐઆ, ૧૧૨.**

૩. અવન્તાકાળમાં લિપિમાં વ્યંજન સ્વરથી જુદા લખાતા હશે પણ બોલાતા તો સાથે જ હશે. દા. ત. દએવાઓહ્‌હોનો ઉચ્ચાર તો દેવહોં જ થતો હશે. **પઐઆ, ૧૧૩.**

૪. જૂની ભાષાના ચાર ભાગ પડે : મહાસંસ્કૃત–સંસ્કૃત–પ્રાકૃત–અતિપ્રાકૃત, **વાવ્યા, ૮.**

૫. દિલ્હી–દિલ્હી. સ. દહ્ય પ્રા. દિલ્હી ઉપરથી છે. **વાવ્યા, ૨૦.**

૬. અંકાર કેવળ કંઠ્ય ઉચ્ચાર છે. **વાવ્યા, ૪.**

૭. કંઠ્ય અકારમાંથી તાલવ્ય ઈ અને ઓષ્ઠ્ય ઉ થાય છે, તે સ્થાનાન્તરવિધાનથી. **વાવ્યા, ૪.**

૮. વિલંબનવિધાન : ' જતી વખતે ' વગેરેમાં વર્તમાનકૃદંતને અંતે આવનાર ઇકાર પણ વિલંબનવિધાનથી થયો છે, પણ આપણે આજે ભ્રમથી એને નારીજાતિ તરીકે ગણીએ છીએ. **વાવ્યા, ૫.**

૯. સંસ્કૃત વૈયાકરણો એ, ઓ તથા ઐ, ઔ–ની સાથે અ તથા આ–ને ગુણવિધાન અને વૃદ્ધિવિધાનનાં કાર્ય માને છે તે બરોબર નથી. **વાવ્યા, ૭.**

૧૦. પ્રકૃતિભૂત અને ગણભૂત આ વચ્ચે ફરક નથી. **વાવ્યા, ૭.**

૧૧. શિષ્ટ પ્રાકૃતમાં સ. એ, ઓ–ને ઠેકાણે અ, ઈ અને ,અ, ઉ જોડણી મળે છે, પણ લોકવાણીમાં એવી પૃથક્કૃતિ નહીં થઈ હોય. **વાવ્યા, ૮.**

૧૨. એ, ઓ–ને મળતા પહોળા એ, ઓ આપણી ભાષામાં વિવૃતવિધાનથી નવા થયા છે. **વાવ્યા, ૮–૯.**

૧૩. મૂળ સંસ્કૃત સ્વરોમાંથી ગુજરાતીમાં આઠ સ્વરો લુપ્ત થયા છે અને બે નવા (એ, ઓ) ઉમેરાયા છે. **વાવ્યા, ૯.**

૧૪. વર્તમાન ગુજરાતીમાં તત્સમ શબ્દોનો ઋકાર તે રકારમાં અ, ઇ, ઉ મેળવીને બોલીએ તેવો ઉચ્ચારાય છે. **વાવ્યા, ૯.**

૧૫. આપણામાં અકાર પદાંશને છેડે દ્રુત લયે બોલાય છે, તે શાન્ત નથી. **વાવ્યા, ૮–૯.**

૧૬. જો બારે સ્વર અ–નો જ પરિવાર છે તો ઈ, ઉ–ના ઉચ્ચાર માટે જુદા વર્ણની શી જરૂર છે? **વાવ્યા, ૧૦.**

૧૭. દેવનાગરીમાં એનું સ્વતન્ત્ર વર્ણાત્મક રૂપ છે. પણ તે એ વર્ણનાં પ્રાચીન–અતિમૌર્ય રૂપમાં પડિમાત્રા મળી જવાથી સહજ ફેરફારથી ઉપન્યુ હશે. **વાવ્યા.**

૧૮. ભાષાવિજ્ઞાન ધરાવનારે દરેક વ્યંજનની બારાખડી ન કહેવી જોઈએ, પણ દરેક સ્વરની પાંત્રીસ-વ્યંજની કહેવી જોઈએ, વાંચ્યા, ૧૧.

૧૯. ળ અને લ પણ સ્પર્શવ્યંજનો જ ગણાવા જોઈએ વાંચ્યા, ૧૨ ળકાર અર્ધસ્વર નથી. વાંચ્યા, ૧૩–૧૪.

૨૦. વકાર અતિવૈદિક કાળમાં તો બે હોઠના પ્રયત્નથી જ બોલાતો. પરંતુ વ્યાકરણ રચાયા પછી તો તે દંત્યૌષ્ઠ્ય જ છે. વાંચ્યા, ૧૪

૨૧. 'જિહ્વામૂલીય અને ઉપધ્માનીય વૈયાકરણોએ કલ્પી કાઢેલા ઉષ્મવ્યંજનો નથી, પરંતુ એકવાર હયાતી ધરાવનારા ઉચ્ચારો' છે એ બે ઉચ્ચારો માપી ન શકાય એટલા જૂના કાળથી અને ઘણે ભાગે પ્રાકૃત કાળથી આપણે ખોઈ બેઠા છીએ વાંચ્યા, ૧૬.

૨૨. બેન વગેરેમાં પ્રાણધ્વનિ સંભળાય છે તેને શિરોબિન્દુથી પ્રદર્શિત કરવો ઘટે. આજકાલ વધણ સ્વરના પૂર્વે આ મહાપ્રાણ 'હ'ના પ્રક્ષેપથી બતાવવા તરફ છે, જે વસ્તુસ્થિતિ સૂક્ષ્મદૃષ્ટિએ તપાસતાં કદાચ યોગ્ય નહીં ગણાય વાંચ્યા, ૧૭, ૨૩–૨૪

૨૩. ખરું મૂર્ધસ્થાન તાલુ અને દંત, એટલે કે, ઉપલા દાંતની પંક્તિની વચ્ચે આવવું જોઈએ આગલા ઉપલા દાંતનાં મૂળની રેખાનો પરંતુ તાલુકાસ્થાનની નીચેનો ભાગ તે જ મૂર્ધસ્થાન મૂર્ધા શબ્દનો અર્થ માથું એટલે કે, ઉપલા દાંતના માથાનો ભાગ. એને ઊર્ધ્વદંતમૂળ કહીએ તો ચાલે. વાંચ્યા, ૧૮

૨૪ આપણે આજે અસલ મૂર્ધન્ય કિંવા ઊર્ધ્વદંતમૂલીય ઉચ્ચારોને સ્થાનભ્રષ્ટ કરી અતિતાલવ્ય બનાવ્યા છે તેમને પોતાના મૂળ સ્થાને સ્થાપિત કરવા ઇષ્ટ છે વાંચ્યા, ૧૯.

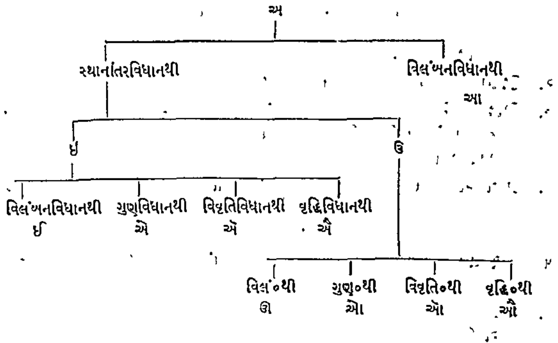
૨૫. ગ્રામ્ય જન શુદ્ધ તાલવ્ય ચ, છ, જ, ઝ–ના દંતતાલવ્ય ઉચ્ચાર કરે છે વાંચ્યા, ૨૦

૨૬. મૃદુ યકાર (લઘુપ્રયત્ન યકાર) માટે વિકલ્પ આદરણીય છે વાંચ્યા, ૨૨

## ૧

## સ્વરો (૧૨)

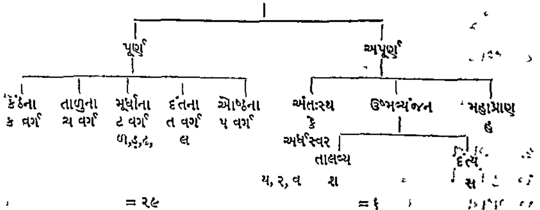
કંઠવિધાનથી




## ૨

## વ્યંજનો (૩૫)

સ્પર્શવિધાનથી




= ૨૯

= ૬

૨૯ + ૬ = ૩૫

૩૫ વ્યંજનો

૧૨ સ્વરો

---

૪૭

# ઇતિહાસ

૧. અમ્લાટ (શક રાજા): એણે નારાયણ કાણ્વના સમયમાં પાટલિપુત્ર ઉપર ચડાઈ કરી હતી એમાં નારાયણ મરાયો. દશ વર્ષ સુધી પાટલિપુત્ર આ શકોની હકૂમતમાં રહ્યું. **યુઐત, ૨૧-૨૨.**

૨. ઉદયન (વત્સરાજ): એનું ચરિત્ર, **પ્રમ, ૬-૧૬.**

૩. ઓદ્રક: એને શકો સાથે લડાઈમાં મરવું પડ્યું. એના રાજ્યમાં ઈ. સ. પૂ. ૧૧૯-૨૦ લગભગ જે ચડાઈ પાટલિપુત્ર ઉપર થઈ હતી તે કરનાર શવરો નહીં, પણ શકો હતા. **યુઐત, ૨૦.**

૪. કાણ્વવંશ: તેમનાં કુલ વર્ષના સરવાળામાં પુરાણોમાં દશ વર્ષનો ફેર છે. તેનું કારણ ઉપર ૧ માં કહ્યા મુજબ પાટલિપુત્ર દશ વર્ષો શકોના તાબામાં રહ્યું તે છે. **યુઐત, ૨૧-૨૨.** તેના રાજાઓની વંશાવળી, **યુઐત, ૪૪.**

૫. ખારવેલ: (૧) તેના રાજ્ય સંબંધી વીગતો. **સ્વસું, ૩૪-૪૩.** (૨) તેના હસ્તિગુમ્ફાના લેખના પાઠનિર્ણયો. **સ્વસું, ૩૫-૩૬ નોંધ.**

૬. ચન્દ્રગુપ્ત (બીજો): (૧) તેણે રામગુપ્તને નહીં, પણ તેનાથી નાના ભાઈને માર્યો હશે. **સક્રઉ, ૧૧; સુરા, ૧૬.** (૨) તેણે શક ક્ષત્રપને હરાવ્યો હતો. **પઐઆ, ૨૨૫.** (૩) ધ્રુવસ્વામિનીની માગણી કરનાર રુદ્રસિંહ ગિરિપુરનો રાજા હતો. અરિપુર કે અલિપુર પાઠ ખોટા છે. **પઐઆ, ૨૪૩.** (૪) એ રામગુપ્તની રાણી ધ્રુવસ્વામિનીને પરણ્યો ન હતો. તેની પોતાની રાણીનું નામ પણ ધ્રુવદેવી હતું. તેથી આ ગોટાળો ઊભો થયો હશે. **પઐઆ, ૨૪૫-૪૬.**

૭. ચેડ: ખારવેલના હસ્તિગુમ્ફાના લેખવાળો વંશકર ચેડ તે જ કદાચ વૈશાલિનો ચેટક હોય. **સ્વસું, ૩૫.**

૮. દર્શક (શૈશુનાગવંશનો): મથુરાથી ૧૨ માઈલ દૂર સોનૌત ગામમાંથી મળેલાં કુણિકનાં પૂતળાં ઉપરના લેખમાં **સ્રસિ** ને બદલે **સ્રસિગ** વાંચવું જોઈએ. તે લેખ લખાવનાર દર્શક (શૈશુનાગવંશનો) હતો. તે પ્રતિમા દર્શકના પિતા કુણિકની છે. (ઈ. સ. પૂ. પાંચમો તથા છઠ્ઠો સૈકો) **અદ, ૧૪; પઐઆ, ૧૭૭.**

૯. દેવગુપ્ત (હર્ષના દાનપત્રવાળો): તે અને અફવર્મા એક નથી. **વિવેક, ૧૮.**

૧૦. પુલકેશી: એ હર્ષને હાથે મરાયો, નરસિંહવર્મા પલ્લવને હાથે નહીં. **વિવેક, ૪૬.**

૧૧. પુલુમાવી (પ્રથમ, આંધ્રનો રાજા): (૧) યુગપુરાણના પાંચમા પ્રકરણમાં જેને પાટલિપુત્રના શકોનું નિકંદન વાળનાર કહ્યો છે તે આ પુલુમાવી હોવો જોઈએ. **યુઐત, ૨૨.** (૨) એના જ હાથે ઈ. સ. પૂ. ૨૧માં કાણ્વવંશનો અંત આવ્યો. **યુઐત, ૨૨.**

૧૨. પ્રકીર્ણ: (૧) કલિંગના પ્રાચીન રાજ્યવંશનું નામ મેઘવાહન હશે. પુરાણનો મેઘવંશ તે જ આ મેઘવાહન **સ્વસું, ૩૪ નોંધ** (૨) આન્ધ્ર અને આન્ધ્રભૃત્ય વંશો એક જ

નથી. સ્વસું, ૩૭. ( ૩ ) મ્હેરૌલી લોહસ્તમ્ભનો ચન્દ્ર તે પહેલો ચન્દ્રગુપ્ત અને તેનું બાહ્લીક તે પંજાબ નહીં પણ બલ્ખ. એહ્ર, ૬. ( ૪ ) એ લેખનો ચન્દ્ર તે તે બીજો ચન્દ્રગુપ્ત અને બાહ્લીક તે પંજાબ. પએઆ, ૨૨૬.

૧૩. **પ્રદ્યુમ્નેશ્વરપ્રશસ્તિ** : એમાં વિજયસેને રાઘવને હરાવ્યો એમ છે તે રાઘવ તે રામપાળ ( ગૌડદેશનો રાજા ) હોય એમ લાગે છે. **ગીજો, ૧૦.**

૧૪. **મહાસેન પ્રદ્યોત** : તે બ્રાહ્મણકુળનો હતો. **પ્રપ્ર, ૧૦.**

૧૫. **મૌખરી** ( કનોજના ) : આ વંશના રાજાઓના મિત્રો ઉત્તર ગુપ્તો ન હતા, પણ થાણેશ્વરના રાજાઓ હતા. **મુરા, ૧૧.**

૧૬. **મૌર્યવંશ** : ( ૧ ) તેની વંશાવળી, **ગુએત, ૪૩.** ( ૨ ) તેના છેલ્લા ત્રણ રાજાઓ પૈસાની તંગીમાં હતા. **સ્વસું, ૩૧.** ( ૩ ) ચન્દ્રગુપ્ત મૌર્યનું લગ્ન ગ્રીક કન્યા સાથે થયું હતું તે સાચું નથી, પણ એના દીકરા બિન્દુસારનું થયું હશે. **ગુએત, ૧૭.**

૧૭. **મંદસોરનો અભયકૂપનો લેખ** : ( ૧ ) તેમાં યશોધર્મા વિષ્ણુવર્ધનનું બિરુદ છે. ( ૨ ) ષષ્ઠિદત્ત વિષ્ણુવર્ધનના વંશજોનો નોકર હતો, પૂર્વજોનો નહીં. ( ૩ ) ષષ્ઠિદત્ત બ્રાહ્મણ હતો, વણિક નહીં. ( ૪ ) રવિકીર્તિના પ્રપૌત્રનું નામ નિર્દોષ જોઈએ, દક્ષ નહીં. ( ૫ ) અહીં ઉલ્લેખાયેલ યશોધર્મા અને નરસિંહગુપ્ત બલાદિત્યના વખતનો યશોધર્મા એક ન જ હોય. **વિવક, ૧૦–૧૧ નોંધ.**

૧૮. **યશોધર્મા** ( ઉપરના લેખવાળો ) : તે માળવાનો ભાનુગુપ્ત જ હતો. **વિવક, ૧૦ નોંધ.**

૧૯. **રણમલ્લ** ( ઇડરનો રાજા ) : ( ૧ ) આ રણમલ્લ, મુસલમાનોએ ઝાલોરથી હાંકી કાઢેલા સોનગીરા ઠાકોરને આશ્રય આપનાર અખેરાજનો ( જેણે કાન્હડદે પ્રબંધ પદ્મનાભ પાસે લખાવરાવ્યો અને જે કાન્હડદેવના પુત્ર વીરમદેવથી છઠ્ઠો પુરુષ હતો તેનો ) દાદો હશે. **પ્રાગુકા, ૩.** ( ૨ ) ઝફરખાને ઈડર ઉપર કરેલી ત્રણે સવારીઓમાં રણમલ્લ જીત્યો હતો. **પ્રાગુકા, ૫.**

૨૦. **રાજ્યવર્દ્ધન** : ( ૧ ) અમુક વખત સુધી એ યૌવરાજ્યપદે રહ્યો હતો. **વિવક, ૧૭.** ( ૨ ) તેનું જીવન **વિવક, ૧૮** અને પછી. ( ૩ ) તેણે હૂણો સામે ઠેઠ અફ્ઘાનિસ્તાન સુધી લડાઈ કરી હતી. **મુરા, ૧૩.**

૨૧. **રામગુપ્ત** ( સમુદ્રગુપ્તનો જ્યેષ્ઠ પુત્ર ) : તે ઈ. સ. ૩૮૮માં ગાદીએ આવ્યો અને ઊઠ્યો. **સકઉ, ( ૧૧ ).**

૨૨. **સમુદ્રગુપ્ત** : તેની ચડાઈઓની વિગત, **પએઆ, ૨૨૩.** ( ૨ ) તેણે ઊર્ધ્વાધોલેખનપદ્ધતિ ( તેના સિક્કા ઉપર દેખાય છે તે ) તેના ચીન સાથેના સમ્બન્ધ પછી સ્વીકારી હશે. **પએઆ, ૨૨૪.** ( ૩ ) તેણે પશ્ચિમ ગુપ્ત સામ્રાજ્યની રાજધાની વિદિશા બનાવી હશે. **પએઆ, ૨૩૪.**

૨૩. **સેન રાજાઓ** ( બંગાળાના ). ( **ગીજો, ૧૦–૧૯** ) : ( ૧ ) તેઓ ચંદ્રવંશી હતા. **ગીજો, ૧૦.** ( ૨ ) પ્રદ્યુમ્નેશ્વરપ્રશસ્તિનો રાઘવ તે જ ગૌડ દેશનો રાજા રામપાલ ( ઈ. સ. પૂ.

૧૦૬૯–૧૧૧૧ ) ગીગેા. ૧૦. ( ૩ ) વલ્લાસેને કેદ કરેલ ન્યાંયદેવ, નેપાળ જીતનાર નાન્યદેવથી ભિન્ન છે. ગીગેા, ૧૦. ( ૪ ) માધવસેન તથા કેશવસેન લક્ષ્મણસેનની પછી ગાદીએ આવ્યા ન હતા, પણ પહેલાં આવ્યા હતા, ગીગેા, ૧૫ ( ૫ ) લક્ષ્મણસેનના રાજ્યકાળ અને સંવત સમ્બન્ધી નેાંધ. ગીગેા, ૧૬. ( ૬ ) કેશવસેન કવિ હતેા. ગીગેા, ૧૭. (૭) લક્ષ્મણસેન વિશે કેટલીક હકીકત. **પકધેા**, ૧૦૦–૧. ( ૮ ) આઈને અકબરીનેા સદાસેન તે જ વિશ્વરૂપસેન. **ગીગેા**, ૧૭. ( ૯ ) વલ્લાસેનની સાહિત્યસેવા, **ગીગેા**, ૧૨.

૨૪. **શાલિશૂક** : એ કુમારાવસ્થામાં પશ્ચિમમાં સૌરાષ્ટ્રના શાસકનેા અધિકાર ભેાગવતેા. **સુએત**, ૧૩. ( ૨ ) તેને જૈનધર્મના સ્થાપન અર્થે જ સંપ્રતિએ સૌરાષ્ટ્રમાં નીમ્યેા હતેા. **સુએત**, ૧૩. ( ૩ ) આ દેશમાં–સૌરાષ્ટ્ર ગુજરાતમાં જૈન ધર્મનેા પહેલેા પ્રચાર કરનાર શાલિશૂક હતેા. **સુએત**, ૧૩.

૨૫. **શુંગવંશ** : ( ૧ ) પુષ્યમિત્રનેા જન્મ ઈ. સ. પૂ. ૨૨૫માં થયેા. **સ્વસું**. ૩૨. ( ૨ ) પુષ્યમિત્રના રાજ્યના બનાવેાના કાલક્રમનાં વર્ષોની ગણતરીનું ધેારણ. **સ્વસું**, ૩૭ ( ૩ ) પુષ્યમિત્રના રાજ્યકાળની સાલવારી, **સુએત**, ૪૫. ( ૪ ) પુષ્યમિત્ર બૌદ્ધ હતેા નહીં. **સુએત**, ૨૫ ( ૫ ) એના રાજ્યમાં ડેમેટ્રિઅસે ઈ. સ. પૂ. ૧૦૬–૫ માં મગધ ઉપર ચડાઈ કરી હેાય એમ લાગે છે. **સુએત**, ૧૩. ( ૬ ) એ ચડાઈમાં ડેમેટ્રિઅસના ભાયાતેા-એ પણ ભાગ લીધેા હશે. **સુએત**, ૧૪. ( ૭ ) તેના સમયમાં એ યવન સૈન્ય અયેાધ્યા ઉપર અને બીજું મધ્યમિકા ઉપર ચડી આવ્યું હેાય એમ લાગે છે. એ ચડાઈએા મિનેંડરે કરી હશે, પણ એ બન્ને હલ્લા નિષ્ફળ ગયા. **સુએત**, ૧૫. ( ૮ ) એ ચડાઈમાં મિનેંડર મરાયેા, **સુએત**, ૧૫. ( ૯ ) પુષ્યમિત્રે કેાઈક યવનકન્યાનું માગુ પેાતાના પૌત્ર વસુમિત્ર માટે કર્યું હશે. એ માગું એ યવને સ્વીકાર્યું નહીં, અને તેને લીધે થયેલા વિગ્રહમાં પુષ્યમિત્ર મરાયેા. **સુએત**. ૧૮. અગ્નિમિત્રનેા જન્મ ઈ. સ. પૂ ૨૦૦માં થયેા. **સ્વસું**, ૧૫૪. ( ૧૨ ) શુંગવંશનું પ્રાચીન નામ બૈમ્બિક વંશ છે. **સ્વસું**, ૫૫. ( ૧૩ ) શુંગવંશનેા મૂળ પુરુષ બિમ્બિસાર ( શૈશુનાગવંશનેા ) હતેા. **સ્વસું**, ૫૫ ( ૧૪ ) શુંગવંશના છેલ્લા રાજા દેવભૂતિને તેના આમાત્યે એક દાસી દ્વારા મરાવ્યેા હતેા. **સ્વસું**, ૫૭. ( ૧૫ ) શુંગવંશના રાજાએાની વંશાવળી. **સુએત**, ૪૪.

૨૬. **હર્ષ** : તેનાં ઉપનામેા–અનંગહર્ષ, હર્ષવર્ધન, શિલાદિત્ય; **પએઆ**, ૨૪૯, વિક, ૩. ( ૨ ) તેની રાજધાની સ્થાણ્વીશ્વર હતું, કાન્યકુબ્જ નહીં. વિવક, ૫ નેાંધ. ( ૩ ) મેાટાભાઈની ગેરહાજરીમાં તેણે રાજ્ય પચાવી પાડવાની પેરવી કરી એ વાત જૂઠી છે. **વિવક**, ૨૨. ( ૪ ) તે વૈશ્ય ન હતેા. **વિવક**, ૨૭. ( ૫ ) તેણે બંગાળાના શશાંકને હરાવ્યેા હતેા. **વિવક**, ૩૨. ( ૬ ) તેને દક્ષિણના પુલકેશીએ હરાવ્યેા હતેા એમ પણ મનાય છે તે ખેાટું છે. **વિવક**, ૪૧–૪૨. ( ૭ ) તે પરમ માહેશ્વર હતેા. **વિવક**, ૬૪. ( ૮ ) તેના રાજ્યકાળની સાલવારી. **વિવક**, ૭૨–૭૫. ( ૯ ) તેણે ઈ. સ. ૫૦૬–૬૪૭ સુધી રાજ્ય કર્યું. **પએઆ**, ૨૪૯. ( ૧૦ ) અયેાધ્યા પ્રાન્તના ફૈઝાબાદ જિલ્લાના બિટૌરા ગામ પાસેથી મળેલા ને શલદત્ત કે શલદત્ય નામાક્ષરના સિક્કાએા આ હર્ષના જ હેાય એમ નથી. **વિવક**, ૩.

૨૭. **હૂણો :** ( ૧ ) હૂણસામ્રાજ્યની શરૂઆત હિન્દમાં બીજા ચન્દ્રગુપ્તના રાજ્ય પછી પચાસેક વર્ષે થઈ. **સુરા**, ૧૦. ( ૨ ) હૂણો અને ગુર્જરો ટોળાબંધ ઈ. સ. ૫૬૫ પછી હિન્દમાં આવ્યા. **વિવક**, ૧૪. ( ૩ ) તેમને છઠ્ઠા સૈકામાં પ્રભાકરવર્ધને તથા અવન્તિવર્માએ સાથે મળીને હરાવ્યા હતા. **વિવક**, ૧૪. ( ૪ ) તેઓ મોગલ તુખમના ન હતા. **એહૂ**, ૪. ( ૫ ) તેમનો ઈતિહાસ. **એહૂ**.



## ભૂગોળ

૧. **અપગાનદી** = જમ્મુના ડુંગરોમાંથી નીકળી, શિયાળકોટ પાસે થઈ બિયાસને મળતી અયક નામે નદી. **વિવક**, ૧૫ નોંધ.

૨. **અલસંદદ્વીપ** = Alexandria on Indus. **સ્વસું**, ૪૪.

૪. **ઈક્ષુમતી** = કાલિન્દીનું નામ. **ચુએત**, ૧૬.

૪. **કલશી** ( મિનેન્ડરનું જન્મસ્થાન ) : તે નીચલા સિન્ધુકાંઠામાં હતું. **સ્વસું**, ૪૪.

૫. **કૌશામ્બી** : એ નામ કુશામ્બરાજા, જેને પુરાણોમાં પુરુરવાથી દશમો પુરુષ કહ્યો છે, તેના ઉપરથી પડ્યું છે. **પ્રપ્ર**, ૭.

૬. **ખંડગિરિ** = કુમારપર્વત. **સ્વસું**, ૪૧–૪૨.

૭. **ખંડદ્વીપ** : એ નામ અતિ પ્રાચીન ભૂમીયા Khandh પ્રજાનાં નામ ઉપરથી પડ્યું છે. **સ્વસું**, ૪૧–૪૨.

૮. **ગંધમાદનપર્વત** [ બાણે ઉલ્લેખેલો ( કાદમ્બરી પૃ. ૫૫ ) ] = કેદારનાથ પર્વત. **વિવક**, ૧૯ નોંધ.

૯. **તુષારગિરિ** ( હર્ષચરિતમાં નોંધાયેલ ) હિન્દુકુશ, **વિવક**, ૧૯–૨૦ નોંધ, **સુરા**, ૧૩.

૧૦. **નવદ્વીપ** ( લક્ષ્મણસેનનું પાટનગર ) : નદિયા = વિજયપુર. **પકઘો**, પૃ. ૧૦૨.

૧૧. **પદ્માવતી** ( માભા૰માં ભવભૂતિએ ઉલ્લેખેલ ) = પવાયા. **વિવક**, ૩૩.

૧૨. **પાટલ** = કલશી – Patalene **સ્વસું**, ૪૪ નોંધ.

૧૩. **મધ્યમિકા** : એ ચિતોડ પાસે હતું. **સ્વસું**, ૫૧.

૧૪. Sigerdis ( સ્ટ્રેબોએ નોંધેલ ) = શાકપદની આસપાસનો પ્રદેશ. **સ્વસું**, ૪૫.

૧૫. **શાકલ** = શિયાળકોટ, **વિવક**, ૧૫ નોંધ.

૧૬. **વરાહશહેર** = ગંગાના પશ્ચિમ કિનારે આવેલ સોરોન શહેર. **સ્વસું**, ૫૦.

# પદ્યરચના

[ અહીં નોંધેલા પૃષ્ઠસંખ્યાંકો પરીક્ષાના છે ]

૧. **અબદ્ધપદ્યરચના :** ( ૧ ) સંસ્કૃતમાં અબદ્ધ પદ્યરચના છે નહીં. એનો આદર્શ અંગ્રેજીમાંથી આવ્યો છે. ૪૬. ( ૨ ) એમાં બહુધા અન્યસિદ્ધ ક્રમ જ અનુસરાય છે. ૪૬. ( ૩ ) એમાં આવૃત્ત સંધિની યોજના વિહિત છે. ૪૭. ( ૪ ) ચરણાન્ત યતિનો પરિહાર પણ આમાં શક્ય છે. ૪૭. ( ૫ ) આવી પદ્યરચનાઓની સામાન્ય સંજ્ઞા વર્ણલતા યોજવી ઘટે છે. ૫૧.

૨. **કવિત :** આ વર્ગમાં આવતા વિવિધ છન્દોને જુદાં જુદાં નામો આપવાની જરૂર નથી. એકત્રીસ વર્ણનાં કવિતને 'કવિત ત્રેવીસું' વગેરે કહેવામાં લાઘવ રહેલું છે. ૧૮–૧૯.

૩. **પ્રકીર્ણ :** ( ૧ ) વર્ણ, રૂપ, માત્રા અને લય તત્ત્વથી કોઈ ભિન્ન તત્ત્વની પદ્યરચના ગદ્યભારની રોચક વ્યવસ્થાથી ઉપજાવવી હોય તો કદાચ ઊપજે ખરી. પ્રયોગ કરી જોવા જોગ છે. ૧૦. ( ૨ ) દણ્ડકવર્ગના છન્દોમાં ખાસ કલા કે સર્ગશક્તિ નથી. તે બધા મિશ્ર બંધો છે. ૨૭–૨૮. ( ૩ ) ગુજરાતીમાં વર્ણબંધ અને રૂપબંધ કરતાં માત્રાબંધનો પ્રચાર વધારે છે. ૨૦. ( ૪ ) અપભ્રંશ કાળના પ્લવંગમ અને કાવ્ય આવૃત્ત સંધિના હતા. ગુજરાતીમાં આ બે છન્દો અનાવૃત્ત સંધિના થયા છે. તેથી તેનાં નામ ગુજરાતીમાં ઉપપ્લવંગમ અને ઉપકાવ્ય રાખી શકાય. ૩૬–૩૭. ( ૫ ) ચન્દ્રાવલી છન્દનું મૂળ નામ ચન્દ્રકલા હશે. ૩૯. ( ૬ ) વિજાતીય ( એટલે રૂપબંધ, માત્રાબંધ, લયબંધ, વર્ણબંધ, એ જાતિઓ ) રચનાના પદ્યબંધોના મિશ્ર છંદો પણ બને ખરા. ૪૧. ( ૭ ) કાવ્ય ગદ્યમાં પણ હોય પદ્યમાં પણ હોય.

૪. **રૂપબંધ :** ( ૧ ) આવૃત્ત સંધિનો એક પણ રૂપબંધ આખા માર્ગમાં વપરાયેલો એટલે કે વ્યાપક બનેલો ( સંસ્કૃત સાહિત્યમાં ) જાણવામાં છે નહીં; ૨૧. ( ૨ ) વૈવિધ્યના અભાવને લીધે સર્વગુરુ અને સર્વલઘુ રૂપબંધોનો પ્રયોગ સંસ્કૃતમાં બહુ વિરલ છે. ૨૨. ( ૩ ) ૧૧ થી ૧૪ અક્ષરના રૂપબંધો મોટે ભાગે મધ્ય યતિ રહિત હોય છે. ૨૨. ( ૪ ) **પૃથ્વીમાં** યતિ અપેક્ષિત નથી, ૨૨. ( ૫ ) **દ્રુતવિલમ્બિતમાં** યતિ નથી. છન્દઃશાસ્ત્રના ગ્રન્થોમાં તેમાં સંધિ બતાવાય છે તે ભૂલ છે. ૨૨. ( ૬ ) **શાલિની** છન્દ ૧૧ અક્ષરનો જૂનામાં જૂનો મધ્યયતિક રૂપબંધ સંભવે છે. ૨૩. ( ૭ ) **નવનીતછન્દ :** સત્યભામારોષદર્શિકાખ્યાનનો 'નવનીત૦' પ્રતીકવાળો શ્લોક અનાવૃત્ત સંધિનો રૂપબંધ છે. પણ એની નોંધ કોઈ પણ છન્દોગ્રન્થમાં નથી. તેથી એનું નામ 'નવનીતછન્દ' પાડ્યું છે. ઈ. સ. ૮૦૦ પછીના આ ૧૨૦૦ વર્ષના ગાળામાં અનાવૃત્ત સંધિનો કોઈ પણ નવો રૂપબંધ શોધાયો હોય તો તે આ છે. ૨૩–૨૬. ( ૮ ) જૂનામાં જૂનો આવૃત્ત સંધિનો પદ્યબંધ તોટક છે. ૨૭.

૫. **લયબંધ :** ( ૧ ) લયબંધમાં લઘુનો ગુરુ અને ગુરુનો લઘુ ઉચ્ચાર કરી શકાય. તેમ જ બૃહત્‌નો હ્રસ્વ અને હ્રસ્વનો બૃહત્ ઉચ્ચાર કરી શકાય પણ ગુજરાતીમાં તો આજે રૂપબંધોમાં અને માત્રાબંધોમાં પણ સ્વરને સ્વેચ્છાએ લંબાવે છે. તેથી આ રૂપબંધો અને માત્રાબંધો ખરી રીતે લયબંધો બની જાય છે. ૪૨. એથી કરીને સંસ્કૃત ગ્રંથોના સમશ્લોકી અનુવાદમાં મૂળના રૂપબંધોને લયબંધમાં ફેરવી દેવાની ભૂલ આપણા ભાષાન્તરકારો કરે છે. ૪૨–૪૩.

૬. **સ્વરભાર :** ગુજરાતીમાં ભાર અંગ્રેજીને પેઠે શબ્દસિદ્ધ નથી પણ સ્થાનસિદ્ધ છે. ૧૦.

# ઋક્કાલની પદ્યરચના

૧. ઋક્કાલની પદ્યરચના : ( ૧ ) ઋગ્વેદની પદ્યરચનાનો જન્મ તે કાળની ગદ્યવાણીમાંથી થયો છે. યજ્ઞોમાં, આ પદ્યરચનાની ઉત્પત્તિની પણ પૂર્વે ' અગ્નયે સ્વાહા ' ' ઇદમગ્નયે ન મમ ' વગેરે વાક્યો આહુતિ અર્પવાના પ્રસંગે બોલતાં એ ફરી ફરીને વપરાતા, રૂઢ પંચ-વર્ણાદિ પ્રયોગના સંખ્યાત્મક સ્વરૂપે વર્ણસંવાદનું પ્રથમ ભાન ઋષિઓને કરાવ્યું હશે. ૭૦. ( ૨ ) ઋક્કાલની પદ્યરચનાનાં બીજભૂત ચરણો ત્રણ જ છે, ૧, વૈરાજ ( પાંચ વર્ણ ), ૨. ગાયત્ર ( આઠ વર્ણ ), ૩. ત્રૈષ્ટુભ ( ૧૧ વર્ણ ), ૭૪–૭૫. ( ૩ ) વૈરાજ, ગાયત્ર અને જાગત–એ ત્રણે જાતની પદ્યરચના હિન્દઇરાનીય કુટુંબ જુદું પડ્યું તે પહેલાં સિદ્ધ થઈ ગઈ હતી.

૨. વૈરાજપદ : ( ૧ ) વૈરાજપદ મૂળે પાંચ વર્ણનું હશે. તે ઉપરથી દ્વિપદા વિરાજનું દશ વર્ણનું પદ પણ ઋક્કાલમાં જ ઉદ્ભવ્યું હશે. તે મુખપાઠમાં પાછળથી વીસ વર્ણનું અંકાયું હશે. આવેસ્તિક વૈરાજપદ પાંચ વર્ણનું જ છે. ૭૭. ( ૨ ) વૈરાજપદ ઉત્પત્તિના ક્રમમાં જૂનામાં જૂનું છે. ૮૧. ( ૩ ) વિરાજ પદ્યબંધ ઉદ્ભવી વપરાતો થયો હશે, ત્યારે પદાંતે વિરામનો સિદ્ધાંત સ્થાપિત થયો હશે નહીં, કેવળ સંવાદી વર્ણરચના ઉપર જ ધ્યાન અપાતું હશે. ૮૨.

૫ પ્રકીર્ણ ઋગ્વેદના છન્દનુ પૃથક્કરણ કરવામા આખા છન્દની કુલ વર્ણસખ્યા ધ્યાનમા ન લેતા પ્રત્યેક ચરણની વર્ણસખ્યા ધ્યાનમા લેવી ઇષ્ટ છે ૭૮ (૨) ઋગ્વેદના મન્ત્રદ્રષ્ટાઓને રૂપશુદ્ધિ સ્ફુરી ન હતી. ઋક્કાનો છન્દ નખશિખ વર્ણબધ હતો (૩) યુરોપીય વિદ્વાનો ગાયત્રાદિ પદોના અમુક ભાગ (Beginning, Break, Cadence) પાડે છે પણ તેમ કરવુ યોગ્ય નથી એવી બુદ્ધિ હજી એ કાળે ઉત્પન્ન થઈ ન હતી ૮૬ (૪) આર્ષ વૈરાજ, ગાયત્રી અને ત્રિષ્ટુભ પદના છન્દો આપણા સાહિત્યમા ખાસ કરીને નાટ્યસાહિત્યમાં ઉતારવાથી આપણા વર્ણબધની ઊણપ કઈક ઓછી થાય ૧૧૧



## અને પછીના કાળની

૧ **આખ્યાનકાળની પદ્યરચના** (૧) આખ્યાનકાળમા બારથી અધિક રૂપનું ચરણ અસ્તિત્વમા આવ્યુ ન હતુ (૨) એ કાળમાં આવૃત્ત સધિના છન્દ પણ હયાતી ધરાવતા ન હતા (૩) એ કાળમા ચરણની અદર યતિ એટલે છાન્દસ વિરામનો પ્રચાર પણ ઉદ્ભવ્યો ન હતો ૧૨૩

૨ **કાવ્યકાળની પદ્યરચના** (૧) સુબન્ધુબિન્દુસારના સમયમા (ઈ સ પૂ ૪-૫ શતક) ચૌદ રૂપના શક્વરી વર્ગના છન્દો જાણમાં હતા વળી રૂપરચના સત્તર રૂપના અત્યષ્ટિ વર્ગના શિખરિણી સુધી પહોચી હતી પૃથ્વી, શાર્દૂલ અને સ્રગ્ધરા પણ તે કાળે અજાણ્યા નહીં હોય ગાથા કિંવા આર્યા છન્દ પણ એ કાળે પ્રાકૃતમાં થઈ સસ્કૃતમા પ્રચાર પામી ચૂક્યો હતો ૨૦૦ (૨) અનાવૃત્ત સંધિવાળા રૂપબંધ પ્રત્યે દ્વૈભાષિક કાવ્યકાળનો પક્ષપાત ઉઘાડો દેખાઈ આવે છે ૨૦૬ (૩) અશ્વઘોષના બે છન્દોનાં નામો કોઈ છન્દોગ્રન્થમા નથી મળતા તેથી તેના નામ અપ્રમત્તા અને ચિકિત્સક પાડ્યાં છે ૨૧૧ (૪) ભારવિએ એક નવુ વૃત્ત જોડ્યુ છે તેનુ નામ મધ્યક્ષામા ૨૨૨ (૫) ભારવિ સાથે સરખામણીમાં આવે ચાર નવા છન્દો રચ્યા છે તેના નામ—કુટજ, નૂતન, અતિશાયિની અને ધૃતશ્રી ૨૨૨ (૬) હર્ષે રત્નાવલિમા પ્રાકૃત દ્વિપદીખણ્ડ વાપર્યો છે તે નવતર છે ૨૫૧ (૭) ભવભૂતિને ૧૮ ને ૨૧ અક્ષરના રૂપબંધો કરતાં ૧૭ અક્ષરના છન્દ જુમલે વધારે પ્રિય છે ક્ષેમેન્દ્ર ભવભૂતિના શિખરિણી વખાણે છે તેવો નવો છંદ નર્દટક નામે પ્રયોજ્યો છે એ છંદ ઈ સના છઠ્ઠા-સાતમા સૈકામા ઘડાયો હશે ૨૫૩

૩ **છન્દોનાં નામ** ઉપેન્દ્રવજ્રા અને ઇન્દ્રવજ્રા —આખ્યાનમાળા ઉપેન્દ્ર અને ઇન્દ્ર એ બે દેવનાં નામથી ઉપેન્દ્રવજ્રા અને ઇન્દ્રવજ્રા નામાભિધાન ઉદ્ભવી છે એ કાળમાં ઉપેન્દ્ર એટલે વિષ્ણુ ભગવાનનો મહિમા વધતો જતો હતો અને ઇન્દ્રનો ઓછો થતો હતો તદનુસાર અધિક પ્રચારવાળી રૂપરચના ઉપેન્દ્રવજ્રાનુ અને ન્યૂન પ્રચારવાળી રૂપરચના ઇન્દ્રવજ્રાનુ

નામ પામી હોય એવો તર્ક થાય છે. ઉપેન્દ્ર અને ઇન્દ્રનાં નામથી અંકિત કઠિન (વજ્ર વિશે) રૂપરચના તે અનુક્રમે ઉપેન્દ્રવજ્રા અને ઇન્દ્રવજ્રા. ઋક્કાલની ગાયત્રી આદિ સંજ્ઞાઓની પેઠે આ બે પણ સ્ત્રીલિંગે વપરાય છે. ૧૩૦. (૨) વંશસ્થ :–ત્રિષ્ટુબ્જગતી કુટુંબમાં ઉપેન્દ્રવજ્રા સાથે સામ્ય ધરાવતો સમાન વંશનો છન્દ તે વંશસ્થ. તે શબ્દ સંસ્કૃત છન્દસ્ નામનાં વિશેષણ રૂપે નપુંસકલિંગે વપરાય છે. ૧૩૦. (૩) વૈતાલીય :–વઇઆલીય (અગ્રિમ પ્રાકૃત), વેઆલીય (પ્રાકૃત), કિંવા વૈતાલીય (સંસ્કૃત), ૧૬૯. ભાસ કવિના પ્રતિજ્ઞાયૌગંધરાયણનાટકના બીજા અંકમાં વેઆલિઆ બોલ આવે છે. તે વીણાશિક્ષકના અર્થમાં વપરાયો છે. તે ઉપરથી અટકળ બંધાય છે કે ઈસવી સન પૂર્વેનાં અગ્રિમ પ્રાકૃતમાં વેઆલી બોલનો વીણાના અર્થમાં પ્રયોગ રૂઢ હશે.........વેઆલીના એટલે વીણાના સાજ સાથે ગાવાનો છન્દ તે વેઆલીઅ. તેવી જ રીતે વીણામાં ઉતારી મંગળપાઠ ગાનારો બંદીજન તે વેઆલિઅ. ૧૭૦. (૪) પજ્ઝડિઆ :–(પદ્ધરા–ગુજ. પદ્ધડી–હિન્દી) : એની ગતિમાં ઊછળતાં પાણીનાં વહેનના વેગનો અનુભવ થાય છે તેથી એનું એ નામ પાડ્યું છે. ૨૮૭. (૫) અલિલ્લા :–(ગુજ. અલક) : બેઠાં પાણીનાં વહેણ સરખી એની ગતિ શાન્ત અને સમરસ છે. સં. અલ્ શણગારવું ઉપરથી છે. ૨૮૩. (૬) સિંહવિલોકિત :–અલિલ્લામાં ૧, ૫, ૯, અને ૧૩ માત્રા પર ભાર પડે છે. પણ સિંહવિલોકિતમાં બે માત્રા છોડી દઈને ચાર ચાર માત્રાના અંતરે ભાર આવે છે. આરંભની બે માત્રાનો ઝોક ભારના નવા ક્રમ તરફ ઢળતો હોવાથી છન્દનું સિંહવિલોકિત નામ રાખેલું હોય એમ લાગે છે. ૨૮૭. (૭) પ્લવંગમઃ– આરંભથી સોળમી માત્રા સુધીની એકધારી ગતિ છેલ્લી પાંચ માત્રામાં એકાએક બદલાય છે. તેથી કરીને લાંબા ડાળ ઉપર પગલાં ભરતો વાનર ડાળના છેડા તરફ પહોંચતાં ભડપ લઈને ગતિ બદલી અંગ સંકોરી બીજે ડાળે કૂદકો મારે છે, તેના જેવો કંઈક ચાલપલટો થાય છેઃ તે કારણથી કદાચિત્ છન્દને પ્લવંગમ નામ આપ્યું હશે. ૨૮૮.

૪. **ધ્રુવપદ** : ગીગો.ના ૧૬ અને ૨૧મા પ્રબંધમાં ધ્રુવપદને અંતગત નહીં પણ અંતર્ગત લેવું જોઈએ. એટલે કે, કડીની પૂર્વ અને ઉત્તર પંક્તિની વચ્ચે એને ગોઠવવું જોઈએ. ૨૬૨.

**સૂચના** : ગલિતક પ્રકરણ ગુજરાતીમાં છેક જ અજ્ઞાત છે, અને સંસ્કૃતમાં પણ અપરિચિત છે. એની અનાવર્તી ઘટના અપૂર્વ અને મનોરંજક છે. નવા અનાવૃત્ત સંધિના માત્રાબંધ રચાય તેની દિશા બતાવવાને જૂનું ગલિતકપ્રકરણ, આપણા સાહિત્યમાં ઉતારવું ઘટે છે. ધનશ્રી, અનિશયિની, નર્દટક, ઉદ્‌ગતા, ગલિતક, દ્વિપદી, ધત્તા આદિ પદબંધોનો નિધિ આપણો જ છે, જો આપણે કરી લઈએ તો. ૨૯૪.

# વ્યાખ્યાઓ

**અક્ષર** જુઓ વર્ણ.

**અખંડ ચરણ** યતિ વગરનું ચરણ ૨૦૪

**અનાવૃત્ત** (સંધિ) એકલ અને અભ્યસ્ત સંધિઓનો સમાવેશ આ શબ્દમાં કર્યો છે ૨૦.

**અનુપ્રાસ** વર્ણ કે વર્ણની આવૃત્તિ ૩૫

**અબદ્ધ પદ્ય** ચરણોની સંખ્યાનાં બંધન વગર છૂટથી પસરતી પદ્યરચના ૧૫

**અભ્યસ્ત** (સંધિ) લાગટ બે વાર વપરાય તે સંધિ ૨૦

**અર્ધસમ** (છન્દ) = અર્ધસમપદ = અર્ધસમચતુષ્પદ જેમાં પહેલા ચરણ સાથે ત્રીજુ ચરણ અને બીજા સાથે ચોથુ ચરણ માપસર મળે તે છન્દ ૨૦

**આવૃત્ત** (સંધિ) જે સંધિ ચરણમાં લાગલાગટ યતિકૃત વિરામ વગર બેથી વધારે વાર વપરાયો હોય તે ૨૦

**એકલ** (સંધિ) અણલાગટ વપરાયેલા સંધિ ૨૦

**ક**: કેવળ વર્ણ ૭૪

**કેવળ વર્ણ** અનુસ્વારનો વિસર્ગનો કે અધૂરા વ્યજનનો વળગાડ વળગ્યા વગર જે હ્રસ્વ સ્વર મૂળ રૂપે રહે તે. દા.ત. ક, કિ, કુ, તેમજ ક્ર, ક્રિ, ક્રુ, વગેરે ૭૪

**ખંડ** ચરણની અંદર યતિથી જે ભાગો પડે તે ૨૦

**ગદ્યભાર** ગદ્યાત્મક રચનામાં અન્વયને અનુસરીને વાક્યના વિવિધ ભાગ પડે છે પ્રત્યેક ભાગમાં આદ્ય અક્ષર ભાર મૂકીને બોલાય છે એ ભાર તે ગદ્યભાર ૭

**ગુરુ** દીર્ઘ સ્વરને તથા થડકાતા હ્રસ્વને ગુરુ કહે છે ૫

**ચ** ચર ૭૪

**ચર** (વર્ણાત્મક પદ્યની પંક્તિનો ભાગ). આ ભાગમાં કેવળ કે વિવર્ધિતમાથી ગમે તે વર્ણનો ઉપયોગ થઈ શકે ૭૪

**ચરણ** = પદ = દલ માપસર રચાયલી પંક્તિ ૧૫

**છન્દ** ચરણ કે દલનુ જૂથ. ૧૫ (કાવ્યમાળામા) સાધારણ રીતે ચાર ચરણનો પદબંધ ૨૦૪

**ત્રૈભાષિક કાલ**. સંસ્કૃત, પ્રાકૃત અને અપભ્રંશના વપરાટનો કાળ. ૨૦૪

**દલ** = ચરણ

**દેશીયલક્ષણ** વ જુઓ પૃ ૪૨

**દ્વૈભાષિક કાલ** જે કાલે સંસ્કૃત અને પ્રાકૃત બન્ને ભાષાઓ વપરાતી તે કાળ. ૨૦૪

**નિબદ્ધ પદ્ય** અમુક માપની પંક્તિઓનાં જૂથમા કે જૂથોમાં પસરતો પ્રવાહ ૧૫

**પદ**=ચરણ

**પદ્યભાર** : પદ્યાત્મક રચનામાં ચોક્કસ ઉચ્ચારણનાં જૂથનો એક એક ભાગ બને છે. તેની ઘટના વર્ણ, રૂપ, માત્રા કે લયની ચોક્કસ વ્યવસ્થાસર હોય છે : અને ઘણું કરીને તેના આદ્ય અક્ષર ઉપર ભાર પડે છે. આ ભાર તે પદ્યભાર. ૭.

**પૌરાણ સંસ્કૃત** : જે ભાષામાં આખ્યાનો લખાયાં છે તે. ૧૩૬.

**પ્રાસ** : (૧) અંત્યપ્રાસ=પ્રાસ : એક ચરણના અંત્ય ભાગને તે પછીના ચરણના અંત્ય ભાગ સાથે જોડનારો યમક તે અંત્યપ્રાસ. ૩૫.

(૨) આંતર પ્રાસ : ચરણના ખંડોને પરસ્પર જોડનારો યમક. ૩૫.

**બા.** : દ્વિમાત્ર વર્ણ. એક ગુરુ કે બે લઘુ. ૨૯.

**બૃહત્** : જેના ઉચ્ચારણમાં હ્રસ્વથી બમણો સમય થાય તે વર્ણ. ૧૫૬.

**માત્રા** : સ્વરનું વજન તે માત્રા, લઘુની એક, ગુરુની બે. ૫.

**માત્રાબંધ** : માત્રાના જૂથથી રચાય તે છન્દ : ૯, ૨૯.

**માત્રાલયાત્મક બંધ** : જુઓ પૃ. ૪૨.

**મુક્ત પ્રવાહ** : Blank Verse. ૫૦.

**મેળ** : (=સંવાદ) જે ચોક્કસ વ્યવસ્થાને લીધે પદ્યમાં પદ્યત્વ આવે તે મેળ. ૭, ૯.

**મેળબદ્ધ ગદ્ય** : Rhythmic prose. ૧૨.

**યતિ** : પદ્યમાં કહીંક મેળસાધક વિરામ લેવો પડે છે તે. ૮.

**યમક** : વર્ણના સમૂહની આવૃત્તિ. ૩૫.

**રૂપ** : સ્વરનાં રૂપ બે–ગુરુ અને લઘુ. ૫.

**રૂપબંધ** : નિબદ્ધ પદ્યાત્મક રૂપરચના. ૯,૨૦.

**રૂપલયાત્મક** : (બંધ) જુઓ પૃ. ૪૨.

**રંજકતા** : Melody. ૨૬.

**લઘુ** : હ્રસ્વ સ્વરને છન્દની પરિભાષામાં લઘુ કહે છે. ૫.

**લય** : કાલમાન. ૫. છન્દમાં કે પ્રબંધમાં વર્ણ, રૂપ કે માત્રા ન્યૂનાધિક હોય તેને મેળમાં આણનાર પાઠગ્રાહ્ય કે ગાનગ્રાહ્ય માન તે લય. ૨૫૭.

**લયબંધ** : વાસ્તવિક જોડણીની ઉપેક્ષા કરી પ્રસંગવશાત્ દ્રુત અને વિલમ્બિત કે અધૂરા ઉચ્ચારના પ્રયોગથી જે સધાય તે લયસંવાદવાળી પદ્યરચનાને લયબંધ કહે છે. ૪૨.

**લવ** : એક માત્રાનો વર્ણ બોલતાં જે સમય લાગે તે લવ. લવ કાલવાચક બોલ છે. ૬.

**વર્ણ** : (=અક્ષર=વરડી) : શબ્દના પ્રત્યેક પૂર્ણ ઉચ્ચારાયેલા અવયવને વર્ણ કહે છે. ૫. વર્ણ છન્દોવિદ્યામાં સ્વરને અનુલક્ષે છે. ૭૪.

વરડી=વર્ણ.

વર્ણબંધ : વર્ણાત્મક નિબદ્ધ પદ્ય. ૯.

વર્ણલતા : અબદ્ધ પદ્યરચનાનું સામાન્ય નામ. ૫૧.

વર્ણલયાત્મક : જુઓ પૃ. ૪૨.

વાં : = વિવાધન ૭૪, ૭૪.

વાક્યભાર : જુઓ પૃ. ૧૨.

વિવર્ધિતવર્ણ : દીર્ઘસ્વર તેમ જ વળગાડવાળા ( જુઓ કેવળ ) સ્વરને વિવર્ધિત કહેવો. (એટલે કે કેવળમાં લખ્યા છે તે સિવાયના બધા ) ૭૪.

વિષમ : વિષમપદ વિષમચતુષ્પદ : જેમાં ચારે ચરણો ભિન્ન માપનાં હોય તે છન્દ. ૨૦.

સમ = સમપદ સમચતુષ્પદ : જેનાં ચારે ચરણો સરખાં માપનાં હોય તે છન્દ. ૨૦.

સખંડ ચરણ : યતિવાળું ચરણ. ૨૦૪.

સ્થિરવર્ણ : ( વર્ણાત્મક પદ્યની પંક્તિનો ભાગ ) : આ ભાગમાં કેવળ કે વિવર્ધિત એ બે સ્વરમાંથી જે ઇષ્ટ હોય તે એક જ આવે. ૭૪.

સંધિ : ચરણના નાનામોટા જૂથને સંધિ કહેવાય. (પ્રત્યેક સંધિનો આદ્ય અક્ષર ભારયુક્ત હોય.) ૧૨૦–૨૧.

સંવાદ : જુઓ મેળ.

શુદ્ધછન્દ : જેનાં બધાં ચરણ એક જ માપનાં હોય તે. ૭૪.

લ : એક માત્રાવાળો વર્ણ, ૨૯, એક લઘુરૂપ.

હ્રસ્વવર્ણ : જે અક્ષર ઉચ્ચારવામાં ઓછામાં ઓછો વખત લાગે તે. ૧૫૬.

## પ્રકીર્ણ

૧. વૈશ્યશબ્દ ઈ. સ.ના પાંચમા–છઠ્ઠા સૈકામાં વર્ણવાચક હતો, જાતિવાચક નહીં. વિવક ૨૭. ૩૮, ૨૯ નોંધ.

૨. ભાસના વખતમાં તાપસ અને પરિવ્રાજક એવા ધર્મચર્યા પરત્વે બે વર્ગો હતા. તાપસો તપોવનમાં સાદું જીવન ગાળતા, પરિવ્રાજકો એકલા અથવા શિષ્યો સાથે ફરતા હતા. પ્રપ્ર, ૨૧.

૩. રાજ્યકુટુંબમાં પ્રતિમા કરાવવાનો ચાલ ઈ. સ. પૂ. ૪–૫ સૈકામાં ને તે પછી હતો, પણ પાછળના કાળમાં એ લુપ્ત થયો હતો. પ્રદ, ૧૪; પએઆ, ૧૭.

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| किरातार्जुनीय | ૧૮ | ૧૨, અનુષ્ટુભ, આખ્યાનકી, રથોદ્ધતા, વંશસ્થવિલ, દ્રુતવિલમ્બિત, સુંદરી, માલ્યભારિણી. સ્વાગતા, પ્રહર્ષિણી, પુષ્પિતાગ્રા, પ્રમિતાક્ષરા, ઉદ્ગતા. | ૧૨; (અંત્ય) વસંતતિલકા, માલિની, શિખરિણી; (અંતર્ગત) શાલિની મત્તમયૂર, અપરવક્ત્ર પ્રભા, જલોદ્ધતગતિ, જલધરમાલા, ક્ષમા, મધ્યક્ષામા, વંશપત્રપતિત. | કુસુમિતલતાવેલ્લિતા, શાર્દૂલવિક્રીડિત, સુવદના, ચિકિત્સક, પ્રવર્ધમાન, જૂના અપરવક્ત્રનો એકદેશીમાં ઉદ્ધાર, નવો વિષમ પ્રવર્ધમાન એકદેશીમાં.<br>સર્ગો ૩ આખ્યાનકી સર્ગો ૨ અનુષ્ટુભ્ સર્ગો ૪ વંશસ્થવિલ, સર્ગો ૨ દ્રુતવિલંબિત વ્યાપક બહુમાં બહુ ૧૩ અક્ષરના, એકદેશી ૧૭ના. વૃત્તસમ, અર્ધસમ અને વિષમ, નવા વ્યાપક ૫ સ્વાગતા, પ્રહર્ષિણી, પુષ્પિતાગ્રા, પ્રમિતાક્ષરા ઉદ્ગતા, નવા એકદેશી ૬, પ્રભા, જલોદ્ધતગતિ, જલધરમાલા, ક્ષમા, મધ્યક્ષામા, વંશપત્રપતિત. જૂના અપરવક્ત્રનો એકદેશીમાં ઉદ્ધાર. |
| शिशुपालवध | ૨૦ | ૧૮, અનુષ્ટુભ્ આખ્યાનકી, રથોદ્ધતા, વંશસ્થવિલ, દ્રુતવિલંબિત, સુંદરી માલ્યભારિણી, સ્વાગતા, પ્રહર્ષિણી, પુષ્પિતાગ્રા, પ્રમિતાક્ષરા, ઉદ્ગતા, શાલિની, જાગતી ઉપજાતિ, રુચિરા મંજુભાષિણી, વસંતતિલકા, માલિની. | ૨૬; (અંત્ય) હરિણી, મંદાક્રાંતા, મહામાલિની, સારસિકિ, અતિશાયિની, મેઘવિસ્ફૂર્જિતા, શાર્દૂલવિક્રીડિત, પંચકાવલી, સ્રગ્ધરા; (અંતર્ગત) પ્રભા, જલોદ્ધતગતિ, જલધરમાલા, મત્તમયૂર, વંશપત્રપતિત, શિખરિણી, ભ્રમરવિલસિત, દોધક સ્રગ્વિણી, તોટક, ઇંદ્રવંશા, વૈશ્વદેવી, કુટજા, પથ્યા, કુરરીરુતા, પૃથ્વી, આર્યાગીતિ. | સર્ગો ૨ અનુષ્ટુભ્. વ્યાપક બહુમાં બહુ ૧૫ અક્ષરના. એકદેશી ૨૧ ના. વૃત્તસમ, અર્ધસમ ને વિષમ; આવૃત્ત સંધિના દોધક સ્રગ્વિણી, તોટક. જૂનું મહામાલિની. જાતિ આર્યાગીતિ કિંવા સ્કંધક. નવા વ્યાપક ૬, શાલિની, જાગતી ઉપજાતિ, રુચિરા, મંજુભાષિણી, વસંતતિલકા, માલિની; નવા એકદેશી ૧૧, ભ્રમરવિલસિત, દોધક, સ્રગ્વિણી, તોટક, ઇંદ્રવંશા, વૈશ્વદેવી, કુટજા, પથ્યા, કુરરીરુતા, પૃથ્વી, આર્યાગીતિ. |

## (૩) ઋગ્વેદની પદરચના

(આમાં વર્ણબંધ સુધી જ વિકાસ થયો છે.[1])

### મૂળભૂત બીજો (૭૫)

#### વૈરાજપદ

૧ ઉત્પત્તિના ક્રમમાં એ જૂનામાં જૂનું છે. (૮૧–૮૨)
૨ એમાં પાંચ વર્ણ છે.
૩ તેના ઉપરથી ઉપજેલા છન્દો·
(૧) કેવલા વિરાજ્
(એમાં પાંચ વર્ણનું એક એવાં ચાર પદો હોય છે.)
(૨) દ્વિપદા વિરાજ્
(એમાં દશ વર્ણનું એક એવાં બે પદો હોય છે.)
**નોંધ** : વિરાજપદમાં પદાન્તે **વા** સ્થિર વર્ણ છે. (૮૨)

#### ગાયત્રપદ

૧ એમાં આઠ વર્ણ છે.
૨ તેના ઉપરથી છન્દો :
૧ ગાયત્રી
(ત્રણ ગાયત્ર પદો, ઋગ્વેદનો ૧/૪ ભાગ આ છન્દમાં છે.)
૨ અનુષ્ટુભ
(ચાર ગાયત્ર પદો. ઋગ્વેદનો ૧/૧૨ ભાગ આમાં છે.)
**નોંધ** : ગાયત્રીમાં પદાન્તે **કવા** કે **વાવા** સ્થિરવર્ણો છે. અનુષ્ટુભમાં **કવા** અને વિષમ પદમાં **કવા** ઉપરથી **વાવા** તરફ ઢળવાની વૃત્તિ છે (૮૨–૮૩)

#### ત્રૈષ્ટુભ પદ

૧ એમાં ૧૧ વર્ણ છે.
૨ તેના ઉપરથી છન્દો :
૧ ત્રિષ્ટુભ
(ચાર ત્રૈ. પદો. સૌથી પ્રિય છન્દ: ગાયત્રીથી પોણા બે ગણો વપરાટ એનો છે. (૮૦;)
૨ જગતી
(ત્રૈ. પદમાં એક વર્ણનો ઉમેરો. એવાં ચાર પદ. સંહિતાનો ૨/૫ ભાગ એમાં છે.)
**નોંધ** : ત્રૈ. માં **કવાવા** અને જગતીમાં **વાકવા** છે. (૮૨–૮૩)

### મિશ્રછન્દો (૮૬–૮૮)

૧. નીચેના મિશ્રછન્દો છે :
૧ પરોષ્ણિહ્ (બે ગાયત્ર+૧ જાગત પદ.) પૃ. ૮૬
૨ પુર ઉષ્ણિહ્ (એક જાગત+૨ ગાયત્ર પદ. પૃ. ૮૭
૩ કકુભ્ (૧ગા+૧જા+૧ગા.) પૃ. ૮૭
૪ બૃહતી (૧ગા+૧ગા+૧જા+૧ ગા.) ૮૭
૫ સતો બૃહતી (૧જા+૧ગા+ ૧જા+ગા) ૮૭
૬ અતિશક્વરી (પહેલાં પાંચ ગા=૧જા+ગા) ૮૮
૭ અત્યષ્ટિ (૧જા+૧જા+૧ગા+ ૧ગા+ ૧ગા+૧જા+ ૧ગા). ૮૮

### સંમિશ્ર છન્દો (૮૮–૮૯)

૧ નીચેના સંમિશ્ર છન્દો છે.
૨ એ બધાં પ્રગાથ કહેવાય છે.
૧ કાકુભ પ્રગાથ
(કકુભ+સતોબૃહતી=સાત પદ)
૩+૪
૨ બાર્હત પ્રગાથ
(બૃહતી+સતોબૃહતી= આઠ પદ)
૪+૪

1. અવસ્થામાં પણ ગાયત્ર પદના ત્રૈષ્ટુભ પદના તેમજ જાગત પદના છન્દો મળે છે. તે પણ વર્ણબંધો જ છે. (૮૧)

# (૨) આખ્યાનકાળની પદ્યરચના-૧

## રામાયણમાં

### વ્યાપક (૧૧૦-૧૨૦)

૧. રામાયણમાં નીચેના વ્યાપક છન્દો વપરાય છે.

(૧) અનુષ્ટુભ [સાતેક સિવાય લગભગ બધા અધ્યાય (૬૩૮) આમાં છે. ૧૧૭]

લક્ષણ: પૂર્વચરણ ગમે તેવા ચાર વર્ણ-સમ ઉત્તરચરણ: લગાલગા. વિષમ ઉત્તરચરણ: લાગાગાગા, ગાલગાગા, ગાગાગાગા, લલલગા, ગાલલગા. (આ બધા વિકલ્પો છે પૃ. ૧૧૮)

(૨) ત્રિષ્ટુભમાંથી બનતો ઉપજાતિ. ૧૧૯. એની બે જાત છે:
- ૧ ઉપે૦+ઇન્દ્ર૦=ત્રૈષ્ટુભ ઉપજાતિ
- ૨ વંશ૦+ઇન્દ્રવંશા=જાગત ઉપજાતિ.

(ત્રૈષ્ટુભ ઉપજાતિ છ અધ્યાયમાં વ્યાપકરૂપે છે.)

(૩) વંશસ્થ: (એક જ અધ્યાયમાં હોય.) (સુંદર, ) એ અધ્યાય કદાચ ક્ષેપક

લક્ષણ: લગાલ ગાગા લલગાલ ગાલગા ૧૧૯-૧૨૦.

### એકદેશી (૧૨૦-૨૨)

#### સંભાવ્ય (૧૨૦-૨૨)

૧. ઉપેન્દ્રવજ્રા.
લગાલ ગાગાલ લગાલ ગાગા

૨. ઇન્દ્રવજ્રા.
ગાગાલ ગાગાલ લગાલ ગાગા

૩. ત્રૈષ્ટુભ-જાગત-ઉપજાતિ.

૪. જાગત ઉપજાતિ.

૫. ત્રિષ્ટુભ (આજના રામાયણમાં વપરાયેલો મળતો નથી, પણ એ કાળે પ્રચારમાં હોવો જોઈએ.)

૬. ઇન્દ્રવંશા.
(આનો છૂટો ઉપયોગ નથી. જાગત ઉપજાતિમાં એના ચરણ આવે છે.)
ગાગાલ ગાગા લલગાલ ગાલગા

#### અસંભાવ્ય ૧૨૨

અર્ધસમ:
૧. અપરવક્ત્ર
૨. પુષ્પિતાગ્રા
૩. વિયોગિની
૪. માલ્યભારિણી

૫. વૈતાલીયોપજાતિ-મિશ્ર
૬. અપૂર્વ-અર્ધસમ
૭. મૃગેન્દ્રમુખ-સમ
૮. ઋષિગણ

લક્ષણ: (પૃ. ૧૨૩-૪)
- ૧ મભનનલગ
- ૨ મભનજલગ
- ૩ મતનસગગ
- ૪ મતનસગગ

૯. વસન્તતિલકા
૧૦. ભુજંગપ્રયાત
૧૧. શાલિની
૨૨. વૈશ્વદેવી
૧૩. પ્રહર્ષિણી
૧૪.

## મહાભારતમાં

(BORIના વિરાટપર્વનું જ પૃથક્કરણ અહીં છે. તેમાં કુલ ૨૦૩૩ શ્લોક છે.)

### વ્યાપક (૧૨૩)

૧. અનુષ્ટુભ (૧૮૬૭ શ્લોક)
૨. ત્રૈ. ઉપજાતિ (૭૭)
૩. વંશસ્થ (૭૧)
૪. જાગત ઉપજાતિ (૨૯)

### એકદેશી

૧. ઉપેન્દ્રવજ્રા (૩)
૨. ઇન્દ્રવજ્રા (૧૧)
૩. ત્રૈ-જા-ઉપજાતિ (૯)
૪. આર્ચિક ત્રિષ્ટુભ (૬)

## (૨) ચાલુ આખ્યાનકાળની પદ્યરચના–૨ પૃ. ૨૯

(તેમાં વપરાયેલા પદ્યબંધોનું પૃથક્કરણ)

| અર્ધ રૂપરચના | સમ્પૂર્ણ રૂપરચના | આર્થિક વર્ણબંધ |
|---|---|---|
| (આમાં વર્ણબંધ ને રૂપબંધનું મિશ્રણ છે) | ૧ ઇન્દ્રવજ્રા | ૧ ત્રિષ્ટુભ |
| ૧ અનુષ્ટુભ્ | ૨ ત્રૈ. ઉપજાતિ | ૨ ત્રૈષ્ટુભ જાગત-ઉપજાતિ |
| | ૩ વંશસ્થ | |
| | ૪ જા. ઉપજાતિ | |

**નોંધ :** એટલે જોઈ શકાશે કે આ કાળમાં રૂપબંધનો વિકાસ થઈ ચૂક્યો હતો, અને વર્ણબંધનો વપરાશ ઘટતો જતો હતો.

તેનું શાસ્ત્રીય સ્વરૂપ સમજાવવાનું એક પણ સાધન નથી.

આચાર સૂયગડમાં વપરાયેલ (૧૫૨–૨૬૦)

(૧) અનુષ્ટુભ્

૧. આનો વધુમાં વધુ પ્રચાર છે. ૧૫૨

૨. આ કાળમાં સૌત્ત અનુષ્ટુભ્ પ્રગટે છે. પણ તેનો પ્રયોગ તો માંડ સાઠેક શ્લોકોમાં હશે. ૧૫૨.

૨. આખ્યાનિક અનુષ્ટુભનો પ્રયોગ ૨૫૪ શ્લોકોમાં છે. ૧૫૨.

આખ્યા૦ અનુષ્ટુભમાં વર્ણાત્મક અડધિયામાં જ્યાં વિવર્ધિત વર્ણ તથા રૂપાત્મક અડધિયામાં જ્યાં ગુરુરૂપ વપરાય છે, ત્યાં સૌત્ત અનુષ્ટુભમાં અનુક્રમે બે કેવલ વર્ણ અને બે લઘુરૂપ વપરાય છે. કોઈ વખતે તેથી ઊલટું પણ બને છે. ૧૫૩. આ વલણ લયાત્મક રચના તરફ ઢળે છે એ સમજાશે. ૧૫૪.

(૨) આર્ષિક ત્રિષ્ટુભ (૪૬ શ્લોકો) ત્રૈ. ઉપજાતિ (૯૨ શ્લોકો) ઇન્દ્રવજ્ર (૨૫ શ્લોકો) સૌત્ત ત્રિષ્ટુભમા પણ સૌત્ત અનુષ્ટુભની પેઠે ૧ ગુરુરૂપ = લઘુરૂપ અને ૨ લઘુરૂપ = ૧ ગુરુરૂપ વપરાય છે. ૧૫૫.

(૩) વૈતાલીય ૧૫૬. (અર્ધસમપદ છે.) વિષમ ચરણોના પૂર્વભાગમાં ૮ માત્રા. સમચરણોના પૂર્વભાગમાં ૧૦ માત્રા. બધાં ચરણોના ઉત્તરભાગમાં લગાલગા. આમ આ છન્દ માત્રાબંધ અને રૂપબંધનું મિશ્રણ છે આથી જણાય છે કે આ અગ્રિમ પ્રાકૃતના કાળે આ છન્દનો ઉપયોગ, નવો જ થતો હતો. ૧૫૭.

(૪) ગાથાનુષ્ટુભી સંસૃષ્ટિ. ૧૫૮–૧૬૦.

આમાં અમુક ચરણ અનુષ્ટુભનાં અને બાકીનાં ગાથાનાં (તે ૧૮ કે ૧૫ માત્રાનાં હોય) આમાં પણ માત્રાબંધનું તત્ત્વ દેખાય છે. ૧૫૯.

સુત્તનિપાતમાં વપરાયેલા નવા છન્દો (૧૬૦)

૧ ત્રૈષ્ટુભાનુષ્ટુભી સંસૃષ્ટિ : સૌત્ત અનુ૦ તથા સૌત્ત ત્રિ૦નાં ચરણો હોય છે. ૧૬૧.

૨ આનુષ્ટુભવૈતાલીયકી સંસૃષ્ટિ અનુ૦ તથા વૈતાલીયનાં ચરણો. ૧૬૨.

૩ ઇન્દ્રવંશા.

૪ વૃદ્ધ વૈતાલીય અથવા આપચ્છન્દસિક. એમાં વૈતાલીયના રૂપબંધ ભાગને અન્તે એક ગ વધારાય છે.

૫ વૈતાલીયકી ઉપજાતિ વૈતાલીય અને વૃદ્ધવૈતાલીયનાં ચરણો ૧૬૮.

૬ કૌકાલિયકી
એમાં ૧૪ ને ૧૬ માત્રાનાં ચરણો હોય. ૧૬૪.

૭ કોકાલિય
એમાં ૧૬ માત્રાના ચાર ચરણ હોય. ૧૬૪.

૮ આનુષ્ટુભકૌકાલિયકી સંસૃષ્ટિ : સૌત્ત અનુ૦ તથા કોકાલિયનું મિશ્રણ ૧૬૫.

૯ આનુષ્ટુભ વૈતાલીય કૌકાલિયકી સંસૃષ્ટિ : સૌત્ત અનુ૦ વૈતાલીય તથા કોકાલિયનુ મિશ્રણ ૧૬૫.

૧૦ ત્રૈષ્ટુભ વૈતાલીયકી સંસૃષ્ટિ ત્રિ૦ વૈ૦નું મિશ્રણ. ૧૬૩.

# કાવ્યકાળની પદ્યરચના

## દ્વૈભાષિક કાળ-સંસ્કૃત

આ કાળમા આવૃત્ત રૂપમધો ઓછા અને અનાવૃત્ત રૂપમધો વધુ અને વધુ વપરાય છે અર્ધસમ રૂપમધો પણ દેખાય છે માત્રાત્મક પદ્યરચના પણ જાણીતી થઈ હતી લયાત્મક પદ્યરચના જયદેવે લોકપ્રિય કરી હતી

**અશ્વઘોષ** એના નવા છન્દો (૧) અપ્રમત્તા— ગાગાગાગા લલલ ।। ગાલગાગા (૨) ચિક્સિક— એના વિષમ ચરણો તુણકન અને સમ ચરણો પચચામરના છે (૩) વર્ધમાન – વિષમ છન્દ છે ૧ મસજભગગ, ૨. મનજગગ, ૩ નનસનનસ, ૪ નનનજય પૃ ૨૧૧

**ભારવિ** તેનો નવો છન્દ— મધ્યક્ષામા (મભનયગ) ૨૭૨

**માઘ** તેના નવા છન્દો— કુટજ (૧૩ રૂ૫ —સજસસગ) નૂતન (૧૫ રૂપ —રનભભગ) અતિગયિની (૧૭ રૂપ —સમજભજગગ) અને ધૃતશ્રી (૨૧ રૂપ —નજભજજ ગ) એને પચમારની પણ કહેવાય છે પૃ ૨૨૨

**અમરુ** એણે નવો છન્દ નથી ગ્યો

**મુદ્રારાક્ષસ** એમા નવો છ દ નથી આવ્યો

**હર્ષ (નાટકકાર)** એણે સસ્કૃતમા નવો છન્દ નથી આપ્યો પણ પ્રાકૃતમા દ્વિપદીખણ્ડ યોજ્યો છે તે નવતર છે તેમા બે અવલમ્બક (ચાર સમચરણ —ગાગાગાગા ગાલગા) પછી એક ગીતિ એમ ત્રણછન્દોનુ જૂથ આવે. પૃ ૨૫૧

**ભવભૂતિ** એનો નવો છન્દ નર્દટક નામે છે એ છન્દ પ–૬ સૈકામા ઘડાયો હશે વશપત્રપતિતના આરંભના ગુરુ બદલે બે લઘુ અને ૧૧ મા તથા ૧૨ મા રૂપના બે લઘુ બદલે એક ગુરુની યોજનાથી આ છન્દ ઊપજી આવે છે. ૨૫૩

## દ્વૈભાષિક કાળ–પ્રાકૃત

આ કાળમા નીચેના છન્દ વપરાટમા જણાયા છે આર્યા ગાથા, ઈo ઉપજાતિ, વશસ્થ વસન્તતિલકા વૈતાલિય, અપરવક્ત્ર, ગીતિ, આર્યાગીતિ કે સ્કન્ધક, શર્મિણી છન્દ (પૃ ૨૬૬) ઉર્વશીછન્દ (પૃ ૨૬૭), સુન્દરગલિતક, વિલમ્બિતગલિતક, લલિતગલિતક, ઉગ્રગલિતક, માલાગલિતક (આ પાચ સેતુબન્ધના ગલિતકો છે) સમગલિતક (એ ગઉડવહોમા છે), મગ્ગશીર્ષા (=રાજવશના), ઉપગીતિ મહાનુભાવા, દોધક, શાર્દૂલ, લલિતા ગીતિ, ચન્દ્રિકાગીતિ, શશિકળા પૃ ૨૬૪–૨૮૦

## ત્રૈભાષિકકાળ–અપભ્રંશ

આ કાળમા અપભ્રશમાં વપરાયેલા છન્દો —પજ્ઝડિયા અલિલા કે અલ , સિહવિલોકિત પ્લવગમ, રડ્ડુસ, કાવ્ય, રોલા, મન્મથતિલક, અભિસારિકા, મદની, કુસુમનિરતર, વિભ્રમવિક સિતવદન, નવપુષ્પધ, ભિન્નમિથુનવિલાસ, ઉલ્લાલા દ્વિપદી, મરહટ્ટા, ઘત્તા (આ બધા માત્રામધો છે), મન્દર, સોમરાજી, ભુજગી, લક્ષ્મીધર (સ્રગ્વિણી), ચામર (આ રૂપમધો છે)

# ભગવદજ્જુકમ્

## નોંધ

આ નાના પ્રહસનને હું આપણું જૂનામાં જૂનું અને સરસમાં સરસ શુદ્ધ પ્રકારનું પ્રહસન સમજું છું. એની પ્રાચીનતાની કેટલી યે નિશાનીઓ એમાં દેખાય છે, તેમાંની થોડીક મેં એક નોંધમાં કેટલાક વખત પહેલાં બતાવી હતી. ( જુઓ Bharatavakya and Bhagavadajjukam-Indian Historical Quarterly, Calcutta Vol. VII, No. I, P. 187.) આ જ વિષય ઉપર સમ્પૂર્ણ વીગતોમાં ઊતરીને ચર્ચા કરતો એક લેખ હું તૈયાર કરું છું તે થોડા વખતમાં પ્રસિદ્ધ થશે. બધી દૃષ્ટિએ વિચાર કરતાં આ પ્રહસન મત્તવિલાસથી મોડું હોવાનો સમ્ભવ મને જણાતો નથી. આના કર્તાનું નામ બૌધાયન છે.

અહીં જે ભાષાન્તર આપ્યું છે તે કંઈક ઉતાવળમાં કરેલું છે તેથી એમા પાઠશુદ્ધિની દૃષ્ટિએ ઊણપ લાગશે.

બીભત્સ કર્કશ ભાવો અને રસથી ભરપૂર આપણાં બીજાં પ્રહસનોને મુકાબલે આ પ્રહસન સાવ નિર્દોષ (એક જગ્યાએ વર્તમાન સુરુચિભંગ થાય છે ખરો) જણાશે. એવાં નિર્દોષ રમતીઆળ અને તાઝગીભર્યાં પ્રહસનનું આ ભાષાન્તર આદરણીય ગણાશે એમ ધારું છું.

### પાત્રો

| | |
|---|---|
| પરિવ્રાજક } ગુરુશિષ્ય | યમદૂત |
| શાણ્ડિલ્ય } ગુરુશિષ્ય | ગણિકા : એનું નામ વસન્તસેના છે. |
| રામિલક : ગણિકાનો પ્રેમી | ચેટીઓ |
| વૈદ્ય | માતા : ગણિકાની માતા |

( નાન્દીને અન્તે સૂત્રધાર પ્રવેશે છે. )

સૂત્રધાર :

त्वां पातु लक्षणाढ्यः सुरवरमुकुटेन्द्रचारुमणिघृष्टः ।
रावणनमिताङ्गुष्ठो यद्रस्य सदार्चितः पादः ॥ १

[ (સામુદ્રિક) લક્ષણવાળો, ઇન્દ્રના માથાના સુન્દર મણિઓથી ઘસાતો, રાવણ વડે જેનો અંગૂઠો નમાય છે એવો, રુદ્રનો હમેશાં પૂજાતો પગ તને રક્ષો. ][1]

આ મારું ઘર. ત્યારે પ્રવેશું. (પ્રવેશીને) વિદૂષક, વિદૂષક !

વિદૂષક : (પ્રવેશીને) આર્ય ! આ આવ્યો.

સૂ. આંહીં બીજું કોઈ નથી ને ? તો તને ગમે તેવું કાંઈક કહું.

વિ. આર્ય, ભલે. ( બહાર જઈ પાછો આવી ) બીજું કોઈ નથી. મને ગમે એવું કહો.

સૂ. સાંભળ, નગર બહારથી આવતા, સિદ્ધાદેશથી જેનામાં જ્ઞાન આવ્યું છે એવા જ્યોતિષી[2] બ્રાહ્મણે આજે મને કહ્યું છે કે આજ સાતમને દિવસ રાજકુળમાં તારો ખેલ થશે. ત્યાં તારા પ્રયોગથી ખુશ થએલ રાજા પાસેથી તને ઘણો પૈસો મળશે. તે બ્રાહ્મણનો આદેશ મિથ્યા ન હોય એવા વિશ્વાસથી ઉત્સાહિત થઈને હું સંગીતક[3] કરીશ.

વિ. આપ કયું નાટક ભજવશો ?

સૂ. એની જ મને ચિન્તા છે. પણ, નાટક તથા પ્રકરણમાંથી ઉત્પન્ન થએલ, વાર, ઈહામૃગ, ડિમ, સમવકાર, વ્યાયોગ, ભાણ, સલ્લાપ, વીથી, ઉત્સૃષ્ટિકાક, અને પ્રહસન વગેરે દશ જાતના નાટ્યરસોમાં હાસ્યને જ હુ પ્રધાન ગણુ છું. માટે પ્રહસન ભજવીશ.

વિ. આર્ય, હું હાસ્ય છું તો પણ પ્રહસનને જાણતો નથી

સૂ. ત્યારે શીખ ન શીખે તેનાથી કઈ પણ જાણી ન શકાય

વિ ત્યારે આપ જ શીખડાવો.

સૂ ભલે.

---

૧. લેખને અંતે આપેલ ટિપ્પણ ( પાનુ ૫૭ ) જુઓ

જ્ઞાનાર્થે મન રાખી, સન્માર્ગે તું જજે જનારાના,

(નેપથ્યે) શાણ્ડિલ્ય, શાણ્ડિલ્ય

જેવી રીતે જાયે અહીં આ શિષ્ય પરિવ્રાજકના. ૨

(બન્ને જાય છે.)

## આમુખ

(પછી પરિવ્રાજક પ્રવેશે છે.)

**પરિવ્રાજક :** શાણ્ડિલ્ય, શાણ્ડિલ્ય! (પાછળ જોઈને) અરે દેખાતો નથી. તમસથી ઘેરાએલાનું તો એવું જ હોય, કેમકે,

રોગે પૂરિત જે જરાવશ વળી, સન્તાપ જ્યાં અન્તક,
જે નિત્યપ્રતિધાતરુદ્ધવિષયી[૩] તીરે ઊગ્યા ઝાડ શો,
પામી દેહ જ તે અનેક સુકૃતે, દેહાત્મથી વિસ્મિત,
તે છે, મત્ત, સ્વરૂપયૌવનબલે દોષો ન જે દેખતો. ૩

માટે એ બિચારો નિર્દોષ છે. ફરીથી બોલાવું. શાણ્ડિલ્ય, શાણ્ડિલ્ય!

(પછી શાણ્ડિલ્ય પ્રવેશે છે.)

**શાણ્ડિલ્ય :** અરે, પહેલાં તો હું, (શ્રાદ્ધના) પિણ્ડથી જ સમૃદ્ધ, એક અક્ષર પણ ન ભણેલ જીભવાળા, કણ્ઠે યજ્ઞોપવીતવાળા, બ્રાહ્મણ (નામ)થી જ પરિતુષ્ટ કુળમાં જન્મ્યો. પછી વળી, અમારા ઘરમાં ખાવાનું પણ ન રહેવાથી ભૂખે મરતો હું, "ખાવાનું તો મળશે" એવા લોભથી શાક્યશ્રમણકનો શિષ્ય થયો. પણ સા-લાના એકટાણાં કરવાના નિયમથી ભૂખે મરી ગયો તેથી પછી, તેને તજીને ચીવરને ફાડીને, પાત્રને પણ ફોડીને, છત્રમાત્ર લઈને ચાલી નીકળ્યો. હવે વળી આ દુષ્ટાચાર્યનો ભાર ઉપાડનાર ગધેડો બન્યો છું. માટે આ બહુ દૂર નહિ ગયા હોય એવા ભગવાનની તહેનાતમાં હાજર નહિ થાઉં. અરે, ભગવાન, ક્યાં ગયા? હાં, એ દુષ્ટ લિંગી ખાવાનું મળવાના લોભે એકલો જ ભિક્ષા માગવાને પહેલાથી ગયો છે એમ લાગે છે. (પરિક્રમા કરીને જોઈને) આ રહ્યા ભગવાન. (પાસે જોઈને) બચાવો, બચાવો, ભગવાન.

**પ.** શાણ્ડિલ્ય, બી મા, બી મા.

**શા.** અરે ભગવાન, નિત્યોત્સવથી સુખપ્રધાન આ જીવલોકમાં કયા વિધિથી આપ ભિક્ષા માગો છો?

**પ.** સાંભળ:

અમાનકામી સહુ સૌ વ્યધર્મણો,[૭]
અપાર્થિવનો ભૈક્ષથી આત્મ ધારતો,
ભમું હું દોષવ્યસને ભર્યા જગે
ધીમે, બહુ ગ્રાહભર્યા સરે યથા. ૧

**શા.** અરે, ભગવાન;

મારું નથી કોઈ, ન બંધુ યે છે;
પિતા કહીં છે? ભગવત્પ્રસાદઃ
હું એકયો અન્નવિનાશથી જ
યોગી થયો છું, નવ ધર્મલોભે. ૫

**પ.** શાણ્ડિલ્ય, એમ કેમ?

**શા.** સત્ય અને અસત્ય બન્ને બન્ધનરૂપ છે એમ આપ કહો છો ને?

**પ.** હા. સત્ય અને અસત્ય બન્નેને લગતું બંધન છે. કેમકે,

કરે યદા ઇષ્ટથી ઇષ્ટ ધારિયું, ૧૦
નરો રહી સાવધચિત્ત કર્મ સૌ,
તદા સુરો કર્મ તણાં ફલો સદા
સુરક્ષિતન્યાસ પડે જ પાળતા.

**શા.** તેનું ફળ ક્યારે મળે છે?

**પ.** જ્યારે વિરાગરૂપી ઐશ્વર્ય મળે ત્યારે.

**શા.** એ કેમ મળે?

**પ.** અસંગતિથી.

**શા.** આ અસંગતિ તે શું?

**પ.** રાગદ્વેષમાં મધ્યસ્થતા રાખવી તે. કેમકે,

દુઃખેસુખે જ્યાં રહી નિત્યતુલ્યતા,
હર્ષેભયે જ્યાં રહી નાતિરિક્તતા, ૧૧
મિત્રઅમિત્રે વળી ભાવતુલ્યતા,
તેને ગણે તત્ત્વવિદો અસંગતા. ૯

**શા.** એ વળી છે?

**પ.** ન હોય તેની સંજ્ઞા જ ન હોય.

**શા.** પણ એ આચરી શકાય એમ આપ કહો છો?

**પ.** એમાં શંકા શી?

**શા.** ખોટું, ખોટું.

**પ.** કેમ?

**શા.** ત્યારે આપ મારા ઉપર કેમ ખિજાઓ છો?

**પ.** તું ભણતો નથી માટે.

**શા.** હું ભણું કે ન ભણું તેથી તને—મુક્તને—શું?

પ. એમ નહીં. (ભણવાને) આવેલા શિષ્યને મારી શકાય એમ સ્મૃતિવચન છે. માટે ગુસ્સે થયા વગર જ તારા શ્રેય માટે તને હું મારું છું.

શા. સાંભળો, સાંભળો. ગુસ્સે થયા વગર મને મારે છે. પડે ખાડામાં એ વાત. ભિક્ષાની વેળા જાય છે.

પ. મૂરખ, હજી તો સવાર છે, મધ્યાહ્ન નથી. "સળિયું મૂકી દેવાય, અંગાર ઠરી જાય અને બધાં જમી લે તે કાળે" ૧૨ એમ ઉપદેશ છે. માટે વિશ્રામ લેવાને ઉદ્યાનમાં જઈએ.

શા. હા, હા, ભગવાનના સિદ્ધાંતનો ભંગ થયો.

પ. કેમ?

શા. આપને તો સુખદુઃખ સમાન છે ને?

પ. હા. મારા આત્માને સુખદુઃખ સમાન છે. કર્માત્મા વિશ્રામ ઇચ્છે ઙ

શા. હે ભગવાન, આ આત્મા તે શું? ને વળી બીજો કર્માત્મા તે શુ •

પ. સાંભળ :

જે સ્વપ્ને ગગન ઊડે છ તે જ આત્મા
તે આત્મા વિધિવિહિતે૧૩જ જાય છે જે.
આ છે દેહ, નર કહો કંઈ બીજું વા
કર્માત્મા શ્રમસુખ ભોગવે નરોનો. ૮

શા. જે અજર, અમર, અચ્છેદ્ય, અભેદ્ય છે, તે આત્મા અને જે હસે છે, હસાવે છે, સૂવે છે, ખાય છે ને વિલય પામે છે તે કર્માત્મા, એમ?

પ. બરાબર સમજ્યો.

શા. હા, જો, પકડાયો.

પ કેમ?

શા. તે જ આ છે.૧૪ શરીર વિના કાંઈ હોઈ શકે નહીં.

પ એ નો હું લૌકિક રીતે બોલ્યો. ભેદને પામેલાં જીવોનાં (દેહાદિ) સ્થાનો છે એમ (લોકોમાં) કહેવાય છે તે માટે મેં એમ કહ્યું.

શા. એ બધું તો ઠીક, પણ તું ત્યારે કોણ?

પ. સાંભળ :

પવનજલપ્રભાઆકાશના૧૫ એક ભાગે
ઘડિત, સચલમૂર્તિ, પાર્થિવદ્રવ્યરાશિ,
શ્રવણનયનજિહ્વાનાસિકાસ્પર્શવેદી
નર કહી કૃતસંજ્ઞી કોઈ હું પ્રાણિધર્મા. ૯

શા  હા, હા, ત્યારે તો તને પોતાને જ તુ જાણતો નથી, તો પછી આત્માને કયાથી ( જાણે ) ? હે ભગવાન ! આ ઉદ્યાન

પ  આગળ જા માણુસ વગરનાં જ અરણ્યમા આશ્રય લેનારા અમે છીએ

શા.  આપ જ પહેલાં પ્રવેશો હુ પાછળ પ્રવેશીશ

પ  કેમ ?

શા  મારી પૌરાણિકી મા પાસેથી મે સાભળ્યુ છે કે અશોકના પાદડાંમા સતાએલો વાઘ આહી રહે છે માટે આપ જ પહેલા પ્રવેશો હુ પાછળ પ્રવેશીશ

પ  ભલે

( પ્રવેશે છે )

શા  અરે, અરે મને ઝાલ્યો વાઘના મોઢામાથી મને છોડાવો અનાથની જેવા મને વાઘ ખાઈ જાય છે આ ડોકમાથી લોહી નીકળે !

પ  શાણ્ડિલ્ય, બી મા, બી મા, એ તો મોર છે

શા  સાચે જ મોર છે ?

પ  હા, સાચે જ મોર છે

શા  મોર હોય તો આંખ ઉઘાડુ

પ  ખુશીથી

શા  હેહ્ સાલો વાઘ ! મારા ભયથી મોરનુ રૂપ લઈને ભાગે છે ( ઉદ્યાન જોઈ ને ) હી, હી ચમ્પક અર્જુન, કદમ્બ, નીપ, નિચુલ, તિલક કર્ણિકાર કુરવક, કર્પૂર, ચૂત પ્રિયગુ, સાલ, તાલ, તમાલ, પુન્નાગ, નાગ, બકુલ, સરલ, સર્જ સિન્દુવાર, તૃણશૂન્ય, સપ્તપર્ણ, કરવીર, કુટજવર્ણિ ચન્દનાશોક, મલ્લિકા, નન્દ્યાવર્ત, તગર, ખદિર, કદલીથી પથરાએલુ, વસન્તથી શોભિત પ્રવાલ પત્ર પલ્લવ કુસુમ અને મજરીથી ભરેલુ, અતિમુક્ત અને માધવીલતાના મણ્ડપથી શોભતુ મધુર કોયલ અને મત્તભ્રમરના મધુર અવાજથી ગાજતુ, પ્રિય જનના વિયોગથી ઉત્પન્ન થએલ શોકથી, મૂઝાઈ ગએલ યુવતીઓને સતાપ કરે એવુ આ ઉદ્યાન, ખરેખર રમણીય છે

પ  મૂર્ખ, રોજેરોજ જ્યા ઇન્દ્રિયોનો ક્ષય થાય છે તેમાં તને રમણીય શુ લાગે છે ? કેમકે,

આવ્યો અહી કિસલયાભરણે વસન્ત,
આવી શરદ્ કુમુદકુડવિભૂષણાળી,
બાલો નવી ઋતુ મહી સુખ એમ પામે
જે જીવને હરતુ તે વળી રમ્ય એને   ૧૦

શા  જે જ્યારે રમણીય ( લાગે ) છે તેને જ ત્યારે રમણીય કહે છે

પ. ડહાપણવાળુ ન બોલ્યો. જો,

> ઇચ્છતા ન આવેલાંને, ગયેલાંને જ શોચતા
> વર્તમાને અતુષ્ટોને નિર્વાણું મળતું નથી. ૧૧

શા. લાંબો પંથ છે. ક્યાં બેસશું ?

પ. અહીં જ બેસીએ.

શા અપવિત્ર, અપવિત્ર.

પ. અરણ્ય મેધ્ય[૧૩] છે. અને જમીન નિર્દોષ છે.

શા. થાકીને બેસવાની ઇચ્છા થાય ત્યારે અપવિત્રને પવિત્ર બનાવો છો.

પ શ્રુતિ પ્રમાણ છે, હું નહીં. કેમકે,

> અતિ માને ઉન્મત્ત, અહિતે હિત બહુ કરનારાઓ જે,
> કાંઈ નથી પર તેની સ્વચ્છન્દ પ્રમાણે ગણતા જે. ૧૨

શા. બહુ બોલનાર એવા તારું આ પ્રમાણ નથી.

પ એમ નહીં.

> પ્રમાણ ગણ તું તેને જે પ્રમાણ બુદ્ધો ગણે,
> પ્રમાણસ્થો અપ્રમાણ કરે ના, એમ માનજે. ૧૩

શા તારુ પ્રમાણ હું નથી જાણતો.

પ આવ, વત્સ, ભણ.

શા. નહીં ભણું.

પ. કેમ ?

શા. પહેલા તો અધ્યયનનો અર્થ જાણવા માગું છું.

પ. ભણ્યા હોય તેઓ પણ ઘણે કાળે અધ્યયનનો અર્થ જાણી શકે છે, માટે ભણ

શા. ભણવાથી શું થાય ?

પ સાંભળ, જ્ઞાનથી વિજ્ઞાન આવે, વિજ્ઞાનથી સંયમ, સંયમથી તપ, તપથી યોગપ્રવૃત્તિ અને યોગપ્રવૃત્તિથી ભૂત, ભવિષ્ય અને વર્તમાનનું સાચું જ્ઞાન થાય. આથી કરીને આઠ ગુણવાળું ઐશ્વર્ય મળે.

શા. હે ભગવાન! અપ્રત્યક્ષની બાબતમાં મારી બુદ્ધિને ઠરાવીને મરજી પડે એમ તમે બોલો છો. પણ અદૃષ્ટ ( રહીને ) આપ બીજાના ઘરમાં પ્રવેશી શકો ?

પ તું શું કહેવા માગે છે ?

શા. શાક્યશ્રમણો માટે સરસ બનાવેલાં ભોજનો ખાવાનું મને ગમે છે.

પ. અકાળે તારો આ લોભ છે.

શા. એને માટે જ તું પણ મૂંડાયો છો.

પ. ના, ના.

મહાદ્વિજોથી અતિશે પૂજાયલ,
સુરાસુરોને પણ બુદ્ધિસંમત;
અવાર્ય અક્ષોભ્ય, અચિન્ત્ય, અવ્યવ,
મહાન સેવું ફલ યોગનું જ હું. ૧૪

શા. હે ભગવાન ! પરિવ્રાજકો 'યોગ યોગ' એમ બહુ બોલ્યા જ કરે છે, તે એ યોગ તે વળી શું છે ?

પ. સાંભળ :

જ્ઞાનમૂલ તપઃસાર, સત્ત્વસ્થ દ્વન્દ્વનાસક
રાગદ્વેષો થકી મુક્ત,–યોગ એને ગણાય છે. ૧૫

શા. 'આહારનો પ્રમાદ એટલે બધો પ્રમાદ' એમ જે કહે છે તે બુદ્ધને હું તો નમું છું.

પ. શાણ્ડિલ્ય, આ શું ?

શા. ભગવાન, જાણતા નથી ? હું તો પહેલાં જ, ખાવાના લોભથી શાકયશ્રમણકનો શિષ્ય થયો હતો.

પ્ર. કાંઈ શીખ્યો ?

શા. હોવ, ઘણું ય.

પ. ચાલ ત્યારે સાંભળીએ.

શા. સાંભળો, ભગવાન. "આઠ પ્રકૃતિ, સોળ વિકાર, આત્મા, પાંચ વાયુ, ત્રણ ગુણ, મન, સંચર અને પ્રતિસંચર"[૧૭] એમ ભગવાન જિને પિટક પુસ્તકોમાં કહ્યું છે.[૧૭]

પ. શાણ્ડિલ્ય, એ તો સાંખ્યસિદ્ધાન્ત થયો, એ કંઈ શાકયસિદ્ધાન્ત નથી.[૧૭]

શા. ભૂખને લીધે ભોજનની ચિન્તામાં મનમાં કંઈક ને બોલાઈ ગયું કંઈક. હવે સાંભળો ભગવાન,

"પાણાદિપાદાદો વેરમણી સિક્ખાપદં
અદિણ્ણાદાણાદો વેરમણી સિક્ખાપદં
અબ્બહ્મચઆદો વેરમણી સિક્ખાપદં
મુધાવાદાદો વેરમણી સિક્ખાપદં
વિઆળભોઅણાદો વેરમણી સિક્ખાપદં
અહાણં બુદ્ધં ધમ્મં સંઘં સરણં ગચ્છામિ."[૧૮]

પ. શાણ્ડિલ્ય, પોતાના મતને મૂકીને પારકાના મતને વખાણવો એ યોગ્ય નથી.

તમસ્ છોડી, રજસ્ જીતી, સત્ત્વસ્થ સુસમાહિત
ધાર તું ધ્યાનને શીઘ્ર એ જ જ્ઞાનપ્રયોજન. ૧૬

શા. આપ સાવધાન મને યોગનું ધ્યાન ધરો, અને હું સાવધાન મને અન્નનું ધ્યાન ધરું.

પ. બસ કર આ વાત.

કૃશાવ આખું જગ દેહબન્ધે
જોડી બધી ઇન્દ્રિય આત્મમાંહીં
જ્ઞાને કરી તું ભજ 'સત્ત્વ સાચું
દેહાત્મથી આત્મ નિરૂપી આખો. ૧૭

(પછી ગણિકા અને તેની બે ચેટી પ્રવેશે છે.)

ગણિકા : અલિ મધુકરિકા, મધુકરિકા. શમિલક ક્યાં?

ચેટી : બાઈ, એ તો 'આ આવું છું' એમ કહીને ગામમાં ગયા.

ગ. અલિ, એ કેમ હશે?

ચે. બીજું શું? ગોષ્ઠીની ઉતાવળ કરતા.

ગ. હજી પણ ગોષ્ઠી થઈ ન રહી?

ચે. આપ ઠીક કહો છો. આસવ જ ગોષ્ઠી,[૧૯] જે લજ્જાશીલ લલનાને પણ હસાવે છે, ને મત્ત બનાવે છે.

ગ. જા, જલદી એને લાવ.

ચે. બાઈ, ભલે. (જાય છે.)

ગ. અલિ પરભૃતિકા, પરભૃતિકા. ક્યાં બેસશું?

ચે. બાઈ, ફૂલેલા આંબા અને તિલકથી શોભતા શિલાપટ્ટક ઉપર થોડી વાર બેસી એક ચીજ ગાઓ.

ગ. ભલે, એમ. (બન્ને બેસી ગાય છે.)

પરભૃતમધુકરનાદે જ્યાઘોષે[૨૦] કામ આહ્નિ ઉદ્યાને
આમ્રશરો લઈ ઊભો : મોહી પડે મન મુનિનું યે. ૧૮

શા. (સાંભળીને) અરે કોયલનો સ્વર! (વળી વિચારીને) ના, આ કોયલનો સ્વર નથી. પાયસમાં ઘી ભળ્યું હોય તેમ આ તો ઘણો મધુર ગીતરવ છે. ત્યારે જોઉં: અરે, ન ઉતારેલા અલંકારોથી શણગારાએલી આ ઉદ્યાનના અલંકાર જેવી, આ કોણ સુન્દર તરુણી છે!

ચે. બાઈ,

શા અરે, આ તો ગણિકા. ધનવાન ખરેખર નસીબદાર છે.

ચે. બાઈ, બીજી એક ચીજ પણ ગાઓને!

ગ. ભલે.

વસન્તથી થઈ મત્ત, મન્મથ કામિનીકટાક્ષસ્રખ્ખાર
યોગીના પણ મનને વીંધે ઉત્ફુલ્લ અશોકટ્ટરે ૧૯

શા કંઠમાંથી અતિ મધુર (ગીત) ઝરે છે. ભગવાન સાંભળો.

પ કાન તો અવાજ સાંભળવાને જ છેઃ એમાં હું પ્રસક્ત નથી થતો.

શા. પ્રસક્ત પણ હમણાં થા, જો પૈસા હો તો.

પ જા, અયોગ્ય બોલનારા.

શા કોપ ન કરો. પ્રવ્રાજકોએ કોપ કરવો યોગ્ય નથી.

પ ચાલ, હું બોલીશ જ નહીં.

શા હાં, હવે ડાહ્યો.

યમદૂત અરે

ચે. બાઈ, આ અશોકકિસલય સુન્દર છે. હું ચૂંટું?

ગ. ના, ના, હું જ ચૂંટું છું.

ચ. આ દંશ દેવાનો કાલ છે. તો સર્પ બનીને, અશોકની ડાળમાં બેસી, એના પ્રાણ લઉં.
(એમ કરીને) હવે

શ્યામા, પ્રસન્નવદના, મધુરપ્રલાપા,
મત્તા, વિશાલજઘના વળી ચન્દનાર્દ્રી
રક્તોત્પલો–શું–નયની[૨૩] નયનાભિરામા
બાલા ત્વરાથી યમસાદન[૨૪] લેઈ જાઉં: ૨૩

(ગણિકા પલ્લવ ચૂંટે છે.)

ચ. આ સંદંશનો વખત છે (એમ કરે છે.)

ગ. વોય, કાંઈક કરડયું.

ચે. અરે, આ અશોકની બખોલમનો સાપ.

ગ. હું, સાપ. (એમ બોલીને પડી જાય છે.)

શા. (પાસે જઈને) ભવતિ, આ શું?

ચે. આર્ય, આર્યાને સરપ કરડયો.

શા. અરેરે, ભગવાન, આ બિચારી ગણિકાને સરપ કરડયો.

પ. એનું કર્મ પૂરું થયું હશે, કેમકે,

સ્વકર્મ ભોગવવાને પ્રાયશઃ જનમે બધાં
કર્મહીણાં થતાં બીજે દેહીઓ પળતા વળી. ૨૪

ચે. બાઈ શું થાય છે?

ગ. મારું શરીર જાણે ગળી જાય છે, દૃષ્ટિ જાણે કે ભમે છે, હૃદય જાણે કે વ્યાકુળ થાય છે, પ્રાણ જાણે કે નીકળી જાય છે. સઈ જવું છે.

ચે. ભલે સઈ જાઓ બાઈ.

ગ. માતાને પ્રણામ કહેજે.

ચે. એમ ન કહો. તમે પોતે જ માતાને પ્રણામ કરશો.

ગ. રામિલકને આલિંગન દેજે. (મૂર્છા પામે છે.)

ચે. અરેરે, બાઈ મરી ગયાં.

ય. બસ, પ્રાણ લીધા. હવે,

ગંગા મૂકી જ, વિન્ધ્યે, શુભસલિલવતી નર્મદા ને જ, સહ્ય,
ગોલેયી, કૃષ્ણવેણ્ણા, પશુપતિભવને, સુપ્રયોગા ય કાંચી,

કાવેરી, તામ્રપર્ણી, વળી મલયગિરિ, સાગર ઊતરીને,
વેગે છોડી જ લંકા, પવનગતિયકી પહોંચિયેા ધર્મદેશે. ૨૫

આ વડના ઝાડને વિશાળ શાખા છે. ત્યાં બેઠેલા ચિત્રગુપ્ત પાસે હું આને લઈ જાઉં.

(જાય છે.)

ચે. હા, આર્યા.

શા. ભગવાન, આ બિચારી ગણિકા પોતાના પ્રાણ તજે છે.

પ. મૂર્ખ, પ્રાણ તેા પ્રાણીને પરમ પ્રિય છે. પ્રાણ શરીરને છોડે છે એમ કહે.

શા. જા, જા, ક્રૂર, નિઃસ્નેહી, કર્કશહૃદયી, દુષ્ટબુદ્ધિ ભિન્નચારિત્ર,[૨૫] ક્રૂરશકટ,[૨૬] મુધામુણ્ડ[૨૭].

પ. તારે શું જોઈએ છે?

શા. તારાં એકસેા નામ પૂરાં કરીશ.

પ. ખુશીથી.

શા. હે, ભગવાન! હું દુઃખી છું.

પ. કેમ?

શા. આ આપણી સ્વજન છે.

પ. સ્વજન કેવી રીતે!

શા. પ્રવ્રાજકેા પેઠે આ પણ પ્રેમ કરતી નથી.

પ. સ્નેહ વગરની છતાં પણ પૈસા માટે પ્રેમ કરે છે. માટે યેાગ્ય છે. કેમકે,

જે સ્નેહહીણા વળી મોક્ષશીલ
શાસ્ત્રાનુસારી પથથી જતા જે
તેવા તણાં–પ્રીતિપરાઙ્મુખોનાં
ચિત્તો અપેક્ષા ગુણની કરે છે. ૨૬

શા. હે ભગવાન, હું જીવી નહીં શકું. પાસે જઈ રુદન કરીશ.

પ. ના, ના. જાજે મા.

શા. ખિજા મા. પ્રવ્રાજકોએ ખિજાવું યેાગ્ય નથી. (જઈને) હા આર્યા, હા, પ્રિયસંપન્ના, હા, મધુરગાયિનિ!

ચે. આર્ય, આ શું?

શા. ભવતિ, સ્નેહ.

ચે. (સ્વગત) હશે. સાધુજનેા સર્વાનુકંપી હેાય છે.

શા. ભવતિ, એને અડું?

ચે. જેવી આપની ઇચ્છા.

શા. હા, ભવતિ. (પગને અડે છે.)

ચે. અરે, અરે, પગને ન અડો.

શા. અરેરે, હું વ્યાકુળ છું. માથું ને પગ પણ જોઈ શકતો નથી. તાલફલ જેવાં મોટાં, કાલાગુરુચન્દનથી લિપ્ત, નીચાં મોંવાળાં નહીં એવાં, એનાં સ્તનો, જીવતાં તો (મને) ન મળ્યાં.

ચે. (સ્વગત) આમ કરીશ. (પ્રકાશ), આર્ય, આર્યાનું જરાક ધ્યાન રાખશો? તો માતાને બોલાવું.

શા. જા. જેને 'મા' ન હોય તેની હું મા છું.

ચે. સાનુકમ્પી આ બ્રાહ્મણ આર્યાને તજી નહીં જાય. માટે જાઉં. (જાય છે.)

શા. એ તો ગઈ. હવે ખૂબ રોઉં. હા આર્યા, હા મધુરભાષિનિ!

પ. શાણ્ડિલ્ય, એમ ન કર.

શા. જા, જા, ક્રૂર. મને પણ તારા જેવો જાણે છે?

પ. આવ વત્સ, ભણ.

શા. ભગવાન શું? આ બિચારી અનાથની ચિકિત્સા તો કરો.

પ. તારુ ઔષધશાસ્ત્ર કયું છે?

શા. તારા યોગનું ફલ પાપી છે.

પ. આ બિચારો, કર્તવ્યનું ભાન નથી તેથી આશ્રમધર્મને જાણતો નથી. મહેશ્વરાદિ યોગાચાર્યો પાસેથી સાભળ્યુ છે કે—શિષ્ય તરફ દયા કરવા માટે થતો સંગ બાધ કરતો નથી. માટે 'આવો યોગ છે' એમ એને વિશ્વાસ ઉત્પન્ન કરું. આ ગણિકાના શરીરમાં મારો આત્મા મૂકું. (યોગથી પ્રવેશે છે.)

ગ. (ઊઠીને) શાણ્ડિલ્ય, શાણ્ડિલ્ય!

શા. (સહર્ષ) હા, હા, એનામાં ફરીથી પ્રાણ આવ્યો ભવતિ; આ રહો.

ગ. હાથ ધોયા વગર અડજે મા.

શા. અરે, આ તો ચોખલી લાગે છે!

ગ. આવ, વત્સ, ભણ.

શા. અહીં પણ ભણવું? તો તો ભગવાન પાસે જ જાઉં (જઈને) હે ભગવાન! અરે, ભગવાન તો મરી ગયા. હા વાચાળ, હા અતિયોગવિત્તક, હા ઉપાધ્યાય, હા. આમ બહુ જાણનારા પણ મરે છે.

(પછી માતા અને ચેટી પ્રવેશે છે.)

ચે. આવો, આવો.

**માતા :** ક્યાં છે મારી દીકરી?

ચે. આ ઉદ્યાનમાં સરપે કરડેલાં બાઈ રહ્યાં.

**માતા :** અરેરે, નખ્ખોદ ગયું.

ચે. ધીરજ રાખો, ધીરજ રાખો, બાઈ તો સ્વસ્થ લાગે છે.

મા. આ તો એવી જ છે (જઈને) બેટા વસન્તસેના, આ શું છે?

ગ. વૃત્તવૃદ્ધા, અડજે મા.

મા. અરેરે, આ શું?

ચે. વિષનો વેગ ખૂબ ચડી ગયો છે.

મા. ઝટ જા વૈદ્યને તેડી આવ.

ચે. ભલે. (જાય છે.

(પછી રામિલક અને ચેટી પ્રવેશે છે.)

ચે. આવો આવો, આર્ય. આપની વાટ જોતાં બાઈ ચિન્તા કરે છે.

**રામિલક :**

ઇચ્છું છું હું તેનું મુખ મધુરવચની વિશાલાક્ષીનું
મધુકર પેઠે પીવા વિકસિત કોમલ કમલ યથા. ૨૭

(પાસે જઈને)

કેમ મને જોઈને મોઢું ફેરવી ગઈ? (છેડો ઝાલીને)

આ આમ ફેરવ તું તન્વિ મુખારવિન્દ
ઇષત્તરંગથી[૨૮] વળ્યાં અરવિન્દ જેવું
આકર્ષતું વદન તારું અસર્વદૃષ્ટ[૨૯]
થોડું પીધેલ જળ અંજલિએથી જેમ. ૨૮

ગ. અરે તામિસ,[૩૦] મારો છેડો મૂક.

રા. ભવતિ, આ શું?

મા. એને સરપ કરડ્યો ત્યારની આમ અસંબદ્ધ બોલે છે.

રા. એમ?

ખરે એની ગઈ સંજ્ઞા પછી શૂન્ય શરીરમાં
બિચારીના ભરાયું છે ભૂત કો બલવાન ઓ: ૨૯

(વૈદ્ય અને ચેટી પ્રવેશે છે.)

ચે. આવો, આવો આર્ય.

વૈ. એ કયાં છે?

ચે. આ તો સ્વસ્થ ઊભી છે.

વૈ. ત્યારે તો એને મહાસર્પે પકડી હશે કે ખાધી હશે.

ચે. આપે કેમ જાણ્યું!

વૈ. મહાન વિકાર થાય છે માટે. સામગ્રી લાવ, તો વિષતન્ત્ર કરું. (બેસીને અણ્ડલ કરીને) કુણ્ડલકુટિલગામિનિ, મંડલમાં પ્રવેશ, મંડલમાં વાસુકિપુત્ર, ઊભો રહે, ઊભો. શૂ શૂ, માથું કાપું. કુહાડી કયાં?

ગ. મૂર્ખ, વૈદ્ય, મહેનત કર મા.

વૈ. અરે, પિત્ત પણ છે. આ વાત, પિત્ત અને કફનો નાશ કરું છું.

શા. યત્ન કરો. અમે અકૃતજ્ઞ નથી.

વૈ. સુન્દરગુલિકા નામે વિષવૈદ્યને[31] લાવું. (જાય છે.)

(પછી યમદૂત પ્રવેશે છે.)

ય. અરે, યમે મને ઠપકો દીધો.

નહીં વસન્તસેના આ; શીઘ્ર તેને લઈ જ જા.
બીજી વસન્તસેના છે ક્ષીણાયુઃ લાવ આંહીં તે. ૩૦

એમ. તો, એના શરીરને અગ્નિસંસ્કાર ન કરે તે પહેલાં જ એને પુનર્જીવિત કરું.

(જોઈને) અરે, આ તો ઊઠી છે. અરે, આ તે શું!

જીવ એનો ભ્રમ કરે, ઊઠી છે આ વરાંગના
મોટું આશ્ચર્ય આલોકે પૂર્વે ના દેખિયું કહીં. ૩૧

(બધે જોઈને)

અરે આ ભગવાન યોગી ક્રીડા કરે છે, હવે શું કરું? હા સમજ્યો. આ ગણિકાનો આત્મા પરિવ્રાજકના શરીરમાં મૂકીને (મારું બીજું) કામ પૂરું થયે, યથાસ્થાને યોજી જઈશ. (તેમ કરીને)

આંહીં વિપ્રશરીર આ મૂકિયો પ્રાણ સ્ત્રી તણો
જેવું સત્ત્વ તથા શીલ તેવી થાશે જ વિક્રિયા. ૩૨

પ. (ઊઠીને) પરભૃતિકા, પરભૃતિકા!

શા. આહા, ભગવાનમાં જીવ આવ્યો. દુઃખભાગી મરતા નથી એમ માનું છું.

પ. રામિલક :ક્યાં ?

રા. ભગવાન, આ રહ્યો.

શા. ભગવાન, આ શું ? જેમાં કુંડિકા લેવી જોઈએ તે ડાબા હાથમાં શંખવલય પહેર્યાં હોય એવું લાગે છે. આ તો ભગવાને નહીં ને અજુકાયે (= બાઈ) નહીં. આ તો ભગવદજ્જુકમ્ થયું.

પ. રામલિક ક્યાં, મને આલિંગ.

શા. કેસ્રડાંને આલિંગને !

પ. રામલિક, હું મદમત્ત છું.

શા. ના રે ! ઉન્મત્ત છો.

રા. ભગવાન, આ બોલ આશ્રમધર્મ વિરુદ્ધના છે.

પ. સુરા પીઉં.

શા. ઝેર પી. ઠીક. મશ્કરીનું પ્રમાણ તો જાણું.

પ. પરભૃતિકે ! મને આલિંગ.

ચે. જા, જા,

મા. બેટા, વસન્તસેના !

પ. આ રહી, માતા, પગે લાગું છું.

મા. ભગવાન, આ શું ?

પ. માતા, મને ઓળખે છે ? રામિલક, આજ તો તેં બહુ મોડું કર્યું.

રા ભગવાન્, હું સ્વતંત્ર નથી.

(વૈદ્ય આવે છે.)

વૈ. આઠ ગોળી લાવ્યો, દવા પણ. ક્ષણે જીવશે કે મરશે. (પાસે જઈને) પાણી, પાણી.

ચે. આ પાણી.

વૈ. ગોળાને ઘૂંટું છું. અરે આને તો દંશ નથી થયો. આનામાં તો કોઈક આવ્યું છે.

ગ. મૂર્ખ વૈદ્ય વૃથાવૃદ્ધ, પ્રાણીના જીવ લેનારને પણ જાણતો નથી. આને કયો સરપ કરડ્યો છે તે કહે.

વૈ. એમાં આશ્ચર્ય શું ?

ગ. શાસ્ત્ર પણ છે.

વૈ. સેંકડો શાસ્ત્ર છે.

ગ. વૈદ્યશાસ્ત્ર તો બોલ.

વૈ. સાંભળો:

વાતિકા પૈત્તિકાશ્ચૈવ શ્લે...શ્લે...
અરેરે, પુસ્તક, પુસ્તક.

શા. વાહ વૈદ્યનું જ્ઞાન! એક પાઠમાં તો ભૂલી ગયો! આ મારો મિત્ર જ પુસ્તક છે

વૈ. સાંભળો:

वातिकाः पैत्तिकाश्चैव श्लैष्मिकाश्च महाविषाः
त्रीणि सर्पाः भवन्त्येते चतुर्थो नाधिगम्यते: ३३

વાતિકા, પૈત્તિકા ને એ શ્લૈષ્મિકા ય મહાવિષ
ત્રણ જાતિ તણા સાપ ચોથો અસ્તિત્વમાં નહીં.

ગ. આ ખોટું છે. 'त्रयः सर्पाः' એમ કહેવું જોઈએ. ત્રીણિ તો નપુંસક છે.૩૧

વૈ. વૈયાકરણસર્પ આને કરડ્યો છે.

ગ. વિષવેગ કેટલા છે?

વૈ. વિષવેગો સો છે.

ગ. ના, ના. સાત વિષવેગો છે.

મોઢામાં શોષ, રોમાંચ, વૈવર્ણ્ય વળી કંપન,
હિક્કા, શ્વાસ વળી મૂર્ચ્છા: સાત એ વિષવિક્રિયા, ૩૪

સાત વિષવેગો ચડ્યા હોય તેને અશ્વિનિકુમારો પણ સાજો ન કરી શકે. પણ જો કંઈ કહેવાનુ હોય તો કહે.

વૈ. એ મારો વિષય નથી. નમસ્કાર. હું તો જાઉં છું. (જાય છે.)

(યમદૂત પ્રવેશે છે)

ય અરે,

ગર્ભસ્ત્રાવે જ પિટકે, જ્વર, કર્ણરોગે
ગુલ્મે, શૂલે, જ હૃદયાક્ષિશિરાદિરોગે,
આજે અહીં બહુવિધે વળી વિદ્રવોથી
દોર્યા જીવો યમપુરે ઝટ મેં ઘણાયે ૩૫

તો હું પણ ભગવાનના સંદેશા પ્રમાણે કરું. (ગણિકા પાસે જઈ) ભગવાન, આ વૃષલીનું શરીર છોડી દો.

ગ. ભલે.

ય. તો યોગ્ય જીવનો બદલો કરીને મારે કામે જાઉં. (એમ કરીને જાય છે.)

પ. શાણ્ડિલ્ય, શાણ્ડિલ્ય!

શા. હવે ભગવાન સ્વભાવ મુજબ બોલે છે.

ગ. પરભૃતિકા, પરભૃતિકા!

ચે. આ આર્યા સ્વભાવ મુજબ બોલે છે.

મા. બેટા, વસન્તસેના!

રા પ્રિયા વસન્તસેના, અહીં આવ.

(ગણિકા, માતા, રામિલક અને બે ચેટી જાય છે.)

શા. ભગવાન, આ બધું શું?

પ એ લાંબી વાત છે. ઘેર કહીશ. (દિશા જોઈને) અરે દિવસ ગયો. હવે તો

અસ્તે ગયો દિનકરે ગગનાન્તમાં જે
મૂષા૩૩ની માંહીં જ્યમ તપ્તસુવર્ણરાશિ,
જેની પ્રભા થકી રસાયલ મેઘવાળું
દેખાય શું દહનગર્ભિત અન્તરિક્ષ. ૩૬

(જાય છે.)

સમાપ્ત



## ટિપ્પણ

[આ નોંધોમા અર્થ વિશદ થાય એ જ દષ્ટિ રાખી છે. પારિભાષિક ચર્ચા જરા ય કરી નથી.]

૧ અહીં સમરનોણ ભાષાન્તર શક્ય ને યોગ્ય નથી ધાર્યું

૨ લક્ષણી — લક્ષણ એટલે ભૂતભવિષ્યવર્તમાન જાણનાર

૩ આ શબ્દ અહીં નાટકના અર્થમા વપરાયો છે

૪ હાસ્ય: હસાવવાને લાયક, મશ્કરી કરવાને લાયક

૫ એટલે, 'જેનો વિષય ચાલુ પ્રતિઘાતથી રોકાય છે તે'

૬ શાક્ય શ્રમણક — બૌદ્ધ સાધુ

૭ અમાનકામી — જેને માન તથા કામ નથી તેવો. વ્યધર્ષણ — વિઘ્ન,

૮ અપાપીનાં — પવિત્ર માણસોનાં.
૯ સાવધ — સાવધાન એવો હું.
૧૦ 'ઇષ્ટથી ઇષ્ટ ધારિયું કર્મ' — યોગ્ય રીતે ધારેલું ઇષ્ટ કર્મ (યજ્ઞરૂપી કર્મ)
૧૧ નાતિરિક્તતા — આસક્તિ ન હોવી તે.
૧૨ એટલે એમ કે કોઈ. પણ ગૃહસ્થને પોતાના ખાવામાં તકલીફ થાય એમ યોગીએ માગવા જવું નહીં.
૧૩ વિધિવિહિત — કર્માનુસાર
૧૪ તે પરમાત્મા આ — કર્માત્મા.
૧૫ પૃથિવી, આપ, તેજ, વાયુ અને આકાશ એ પાંચ મહાભૂતની અહીં વાત છે, પૃથિવી બીજી લીટીમાં છે.
૧૬ મેધ્ય — પવિત્ર.
૧૭ આ બધા સાંખ્યદર્શનના સિદ્ધાન્ત છે, બૌદ્ધના નહીં. પણ અક્ષણ અને મૂર્ખ શાકિલ્ય ગોટાળો કરીને બોલે છે તેમજ જીન ભગવાનને તે બુદ્ધ ભગવાન ગણી લે છે પિટકપુસ્તકો બૌદ્ધશાસ્ત્રો છે.
૧૮ આ બૌદ્ધ ધર્મનાં 'પાંચ શીલો' અને 'ત્રિશરણો' છે. એનો અર્થ: "હિંસાથી વિરમવું તે શિક્ષા છે. પરધન લેવામાંથી વિરમવું તે શિક્ષા છે. અબ્રહ્મચર્યમાંથી વિરમવું તે શિક્ષા છે. ખોટું બોલવામાંથી વિરમવું તે શિક્ષા છે. અકાલ ભોજનમાંથી વિરમવું તે શિક્ષા છે. (શિક્ષા—ઉપદેશ) અમારા બુદ્ધ ધર્મ અને સંઘને શરણે હું જાઉં છું"
૧૯ ગોષ્ઠીના બે અર્થો છેઃ ગોષ્ઠી — વાતચીત, ગોષ્ઠી — ગોઠ, અહીં કામસૂત્રના સંદર્ભનો અર્થ છે.
૨૦ રપભૃત — કોયલ. જ્યાઘોષ — ધનુષ્યની દોરીનો અવાજ.
૨૧ સ્ત્રીના કટાક્ષનો મિત્ર, એટલે કટાક્ષથી કામ વધે છે.
૨૨ મતાભ્ર — તોફાની વાદળાંવાળું.
૨૩ રાતાં ઉત્પલ જેવાં નયનોવાળી.
૨૪ 'યમસાદન' મૂળમાં પણ 'સાદન' જ છે, સદનને બદલે.
૨૫ ભિન્નચારિત્ર — ૧. યૌગિક ક્રિયાથી માનરહિત ૨. ખરાબ ચારિત્ર્યવાળો.
૨૬ કૂરશાકટ — કૂર — ૧. અન્ન ૨. બહુ.
૨૭ બહુ બોલકણો. ૨. જ્ઞાની.
૨૮ થોડાં મોંઢાથી.
૨૯ થોડુંક દેખાય છે તેવું. આખું નથી દેખાતું તેવું.
૩૦ તમસ્પ્રધાન.
૩૧ અહીં કંઈક ભૂલ લાગે છે.
૩૨ વૈદ્યે જાતિમાં ભૂલ કરી તે વિશે વાત છે.
૩૩ મૂષા — ધાતુ ગાળવાની કુલડી.

# અનુશ્રુતિનું યાથાતથ્ય

માનનીય પ્રમુખશ્રી, બ્હેનો અને બંધુઓ,

આપની સભાએ ૧૯૪૬ના રણજિતરામ સુવર્ણચંદ્રકને માટે મને પાત્ર ગણ્યો છે તેથી હું સભાનો અત્યન્ત ઋણી છું. ગુજરાતી સાહિત્યની, કરવી જોઈએ તેવી, સેવા મારાથી થઈ શકી નથી તો પણ સભાએ મને આ વિશિષ્ટ માન આપ્યું છે તે સભાનાં ઔદાર્ય અને સૌજન્યને લીધે જ છે. આ ઔદાર્ય અને સૌજન્ય માટે હું આપનો સવિશેષ ઋણી છું. આ પ્રસંગે મારા અભ્યાસના વિષયની બેચાર વાતો આપની પાસે મૂકવાની છૂટ લઉં તો આપ યોગ્ય ગણશો એમ ધારું છું.

છેલ્લાં દશેક વર્ષ થયાં, હું પ્રાચીન ભારતીય અનુશ્રુતિ (tradition) અને સમયાનુક્રમનો (chronology) અભ્યાસ કરું છું. એને પરિણામે મને જણાયું છે કે અનુશ્રુતિના અર્થઘટનમાં અને સમયાનુક્રમની ગોઠવણીમાં, આપણા અર્વાચીન ઐતિહાસિકો જે નિર્ણયો ઉપર આવ્યા છે તેમાંથી ઘણા ચે, વધુ અભ્યાસ અને નવાં પ્રમાણોની દૃષ્ટિએ, અસ્વીકાર્ય બને તેવા છે. જેમ બીજાં અનેક ક્ષેત્રોમાં તેમ આ ક્ષેત્રમાં પણ, આરમ્ભમાં તો યુરોપીય વિદ્વાનોએ જ અન્વેષણ કર્યું છે, અને નિર્ણયો પણ કર્યા છે. પરંતુ, એમનામાં ગમે તેટલી સહૃદયતા હોય છતાં, તળપદી દૃષ્ટિના અભાવને લીધે તેમજ પ્રારમ્ભના અભ્યાસકને નડતી આવશ્યક એવી કેટલીક મર્યાદાઓને લીધે, આ નિર્ણયો કરતાં કરતાં તેમણે આપણી મૂળભૂત અનુશ્રુતિને ડગલે ને પગલે ઉવેખી છે. જ્યાં જ્યાં પોતે કરી લીધેલા નિર્ણયોથી અનુશ્રુતિ વિરોધમાં હોય ત્યાં ત્યાં એને, ફાવે તેમ, મચડવામાં કે અન્તે સાવ ઉવેખવામાં તેઓ અચકાયા નથી. આને પરિણામે આજે આપણી પાસે આપણા દેશનો જે ઇતિહાસ રજૂ થયો છે તેમાંથી ઘણો ભાગ અર્ધસત્યો અને વિકૃતિઓથી ભરેલો છે.

આવા યુરોપીય વિદ્વાનો તેમ જ એમને પગલે ચાલનારા આપણા અનેકાનેક આધુનિક હિન્દી વિદ્વાનોને મતે, પ્રાચીન ભારતીય ઇતિહાસના પુનર્ઘટનમાં, પ્રાચીન ભારતીય અનુશ્રુતિનું મૂલ્ય જરા જેટલું પણ નથી. પુરાણોમાં દહીં અને ઘીના સમુદ્રોનું વર્ણન છે અને એ હકીકતથી વિરુદ્ધ છે માટે પુરાણમાં જે કંઈ લખ્યું છે તે બધું જ અગ્રાહ્ય છે એવી મનોવૃત્તિ આ વિદ્વાનોએ સેવી છે. એમના મતે પ્રાચીન ભારતીય અનુશ્રુતિ અનેક કાલ્પનિક વાતોથી અને પરસ્પરવિરોધી એવાં વચનોથી ભરપૂર છે માટે એ સ્વીકાર્ય નથી. પણ, આ જ વિદ્વાનો, જેઓ ભારતીય અનુશ્રુતિને ઉપલાં કારણોથી અસ્વીકાર્ય ગણે છે તેઓ જ, એવાં જ કારણો જેમાં સારા પ્રમાણમાં હાજર છે તે ગ્રીક અનુશ્રુતિને, ચીની અનુશ્રુતિને અને મુસ્લિમ અનુશ્રુતિને પ્રમાણભૂત ગણે છે. કૂતરા જેવડી કીડીઓની વાત કરનાર હીરોડોટસ તેમને મન પ્રામાણિક ઇતિહાસકાર છે. કલ્પનામાં પણ આવે

નહીં એવી વાતો આપણા દેશ વિશે કરનાર મેગેસ્થિનીસ તો તેમના આખા યે ઇતિહાસની માંડણી-માં પાયારૂપ છે. પરસ્પરવિરોધી વચનોથી ભરેલા યવનસ્વાંગનાં પ્રવાસવર્ણનો એમને મન નરી હકીકત છે. એટલું જ નહીં, બુદ્ધનિર્વાણ માટે ઈ. સ. પૂ. ૪૭૦ થી માંડીને ઈ. સ. પૂ. ૨૧૦૦ સુધીની અનેક પરસ્પર બાધક એવી તિથિઓ આપતી બૌદ્ધ અનુશ્રુતિ પણ એમને મન, પૌરાણિક અને વૈદિક અનુશ્રુતિથી વધુ વિશ્વનીય છે.

પણ આ તો માત્ર પૂર્વગ્રહનું જ પરિણામ છે. આ જ વિદ્વાનો હીરોડોટસાદિનાં અનેક વચનોને તેમ જ બૌદ્ધ, જૈન આદિ અનુશ્રુતિનાં વચનોને, પોતે માની લીધેલાં ચોકઠાંમાં બેસતાં ન આવતાં હોય ત્યારે ઠોકરે મારવામાં જરા યે સંકોચ પામતા નથી. વસ્તુસ્થિતિએ જોતાં, પરંપરાગત અનુશ્રુતિનાં યાથાતથ્યનો આ વિદ્વાનોએ જરા યે ગંભીરતાથી વિચાર કર્યો નથી. ખરેખર તો, ગ્રીક, ચીની, બૌદ્ધ, જૈન વગેરે અનુશ્રુતિનું તેમ જ પૌરાણિક, વૈદિક વગેરે અનુશ્રુતિનું મંડાણ હકીકત ઉપર જ છે. સત્યથી સાવ વેગળી એવી કલ્પના ઉપર રચાયેલી વિગતોને ઇતિહાસની વિગતો તરીકે રજૂ કરવાનું કોઈ પણ અનુશ્રુતિને જરા યે પ્રયોજન હોતું નથી. સૈકાઓ થયાં પરંપરાપ્રાપ્ત અનુશ્રુતિમાં, એકથી વધુ કારણોને લીધે, કેટલીક ગૂંચો પડી ગઈ હોય એ સંભવિત છે, કોઈ વાર અસત્ય વાતો પણ એમાં ઘૂસી ગઈ હોય તો તે પણ મનાય તેમ છે; પણ કોઈ પણ અનુશ્રુતિ સાવ કપોળકલ્પિત છે એ વાત, પ્રજા–માનસની મૂળભૂત સમજણનો અભાવ જ સૂચવે છે. હા, એવી કોઈ ગૂંચો અનુશ્રુતિમાં પડી ગઈ હોય કે એવી કોઈ અસત્ય વાતો એમાં આવી ગઈ હોય તો એ ગૂંચોને ઉકેલવાની અને એ અસત્ય વાતો શાથી એમાં આવી ગઈ તે સમજાવવાની દરેક અભ્યાસકની ફરજ છે. માટે મારું માનવું છે કે અનુશ્રુતિ માત્ર, પછી તે ગ્રીક હોય કે ચીની હોય, બૌદ્ધ હોય કે જૈન હોય, પૌરાણિક હોય કે વૈદિક હોય, હંમેશા, સત્ય હકીકતના પાયા ઉપર મંડાએલી હોય છે. સમયના વહનથી એમાં વિકૃતિઓ આવી જાય ખરી, પણ અભ્યાસકનું ખરું કામ તો એ પ્રકૃતિ અને એ વિકૃતિનો વિવેક કરવાનું અને વિકૃતિઓ આવી જવાનાં કારણો શોધવાનુ છે.

આપણી પ્રાચીન અનુશ્રુતિની કેવી અમર્યાદ અવહેલના થઈ રહી છે તેના દૃષ્ટાન્તરૂપે, હવે, આપની પાસે હું થોડીક વિગતો રજૂ કરું છું. આપણી પ્રાચીન અનુશ્રુતિ પ્રમાણે ઐતિહાસિક કાલગણના માટે, અમુક અમુક સંવતો પ્રાચીન કાળમાં પ્રવર્તતા હતા એ તો જાણીતું છે. તેમાંથી સપ્તર્ષિસંવત, કલિસંવત, વિક્રમસંવત અને શાલિવાહનના શકની વાત, ટૂંકમાં, હું અહીં કરવા ધારું છું.

પહેલાં સપ્તર્ષિસંવત લઈએ. જેમ જુદા જુદા ગ્રહો અમુક અમુક રાશિમાં અમુક કાળ સુધી રહે છે તેમ સપ્તર્ષિનું નક્ષત્ર દરેક નક્ષત્રમાં પૂરાં સો વર્ષ સુધી રહે છે એવી માન્યતા ઉપર આ સંવતનું મંડાણ છે. એક નક્ષત્રમાં સપ્તર્ષિ સો વર્ષ સુધી રહે એટલે ૨૭ નક્ષત્રોનું એક ચક્ર પૂરું કરતાં એને ૨૭૦૦ વર્ષ લાગે. આમ સપ્તર્ષિસંવતનું એક ચક્ર ૨૭૦૦ વર્ષનું ગણાય છે.[1] અને આપણી સામાન્ય અનુશ્રુતિ પ્રમાણે સપ્તર્ષિસંવતનો આરમ્ભ ઈ. સ. પૂર્વે ૩૧૭૬થી મનાય છે.[2]

૧. આ સવતની વીગતવાર સમજૂતી હું એક જુદા લેખમાં આપીશ.

૨. અહીં ચર્ચેલા સવતો માટે જુઓ The book of Eras by Cunningham અને प्राचीन भारतीयलिपिमाला गौरीशंकर ओझाकृत.

પુરાણોમાં સમયગણના માટે આ સંવતનો આશ્રય ત્રણ વખત લેવામાં આવ્યો છે. એક વખત યુધિષ્ઠિરનો કાળ આપવામાં, બીજી વખત નન્દોનો કાળ આપવામાં અને ત્રીજી વખત આન્ધ્રોના અન્તનો કાળ આપવામાં. પુરાણોમાં લખ્યું છે કે જ્યારે યુધિષ્ઠિર રાજ્ય કરતા હતા ત્યારે સપ્તર્ષિ મઘામાં હતા. નન્દોના વખતમાં સપ્તર્ષિ પૂર્વાષાઢામાં હતા અને આન્ધ્રોના અન્ત વખતે, યુધિષ્ઠિરથી શરૂ થએલું સપ્તર્ષિનું એક ચક્ર પૂરું થયું હતું. આમ પુરાણોમાં કાલગણના માટે સપ્તર્ષિસંવતનો આશ્રય લેવામાં આવ્યો છે. આપણા ઇતિહાસગ્રન્થોમાંથી, પશ્ચિમના વિદ્વાનોએ જેને ઇતિહાસને વધુમાં વધુ વફાદાર ગણી છે, તે કલ્હણની રાજતરંગિણીમાં પણ ઈ. સ. ૭૧૨ પછીના બધા જ બનાવોની ગણતરી સપ્તર્ષિસંવતનાં વર્ષોમાં જ કરવામાં આવી છે. આ સંવત હજી આજે પણ કાશ્મીર અને એની આસપાસના પ્રદેશોમાં પ્રચારમાં છે. જેમ આપણી બાજુનાં પંચાંગોમાં વિક્રમ વગેરે સંવતોનું ચાલુ વર્ષ પણ નોંધવામાં આવે છે તેમ એ પ્રદેશોનાં પંચાંગોમાં આ સપ્તર્ષિસંવતનું ચાલુ વર્ષ પણ નોંધવામાં આવે છે. આ સંવતને લૌકિક સંવત કે પહાડી સંવત પણ કહે છે. ઈ. સ. ૭મા સૈકાથી માંડીને આપણા કેટલાક શિલાલેખોમાં પણ આ સંવતનાં ચાલુ વર્ષો નોંધાયાં છે. આમ મહાભારતના કાળથી માંડીને આજ સુધી જે સંવતનો પ્રચાર આપણે ત્યાં ચાલુ રહ્યો છે તે સંવતને આજના વિદ્વાનો સમયગણતરી માટે જરાયે આધારભૂત ગણતા નથી. આ સંવતનો પ્રચાર આપણે ત્યાં હતો જ નહીં એમ તો એમનાથી કહેવાય તેમ નથી કેમ જે ઉપર લખ્યા મુજબ આજે પણ તે કાશ્મીરાદિ દેશોમાં ચાલુ છે અને શિલાલેખોમાં પણ નોંધાએલો મળે છે. પણ એનો આરમ્ભ ઈ. સ. પૂ. ૩૦૭૬થી થયો છે એ વાત તરફ તેઓ સાશંક રહે છે. કાં તો એ વાતને તદ્દન ઉવેખી મૂકે છે, કાં તો એ આરમ્ભવર્ષ, ઇતિહાસને પ્રાચીનતા અર્પવાને કોઈએ ઉપજાવી કાઢ્યું છે એમ કહીને તેઓ સંતોષ માને છે.

એવી જ વાત કલિસંવતની છે. આપણી અનુશ્રુતિ પ્રમાણે એનું આરમ્ભ વર્ષ ઈ. સ. પૂ. ૩૧૦૧ છે. પુરાણોમાં આ સંવતની નોંધ બહુ સ્પષ્ટતાથી કરાઈ છે. નેપાળની એક વંશાવળીમાં કેટલા યે પ્રાચીન રાજાઓનો કાળ આ સંવતનાં વર્ષોથી ગણવામાં આવ્યો છે.[૩] પ્રાચીન શિલાલેખોમાં પણ એ પ્રયોગ થયેલો જોવામાં આવે છે. કેટલાક પ્રાચીન ગ્રન્થોની પુષ્પિકા વગેરેમાં પણ આ સંવત પ્રયોજાએલો દેખાય છે.[૪] આજના વિદ્વાનો આ સંવતનો પ્રચાર નહોતો જ એમ તો નથી કહેતા, પણ અનુશ્રુતિમાં સ્વીકારાએલા એના આરમ્ભવર્ષ માટે તેઓ શંકા કરે છે.

વિક્રમસંવત અને શાલિવાહન શક વિષે વાત જરા જુદી છે. વિક્રમસંવતનું આરમ્ભવર્ષ ઈ. સ. પૂ. ૫૬ અને શાલિવાહન શકનું આરમ્ભવર્ષ ઈ. સ. ૭૮ છે. એની ના તો આજના વિદ્વાનો પાડતા નથી. પણ તે સંવતના પ્રવર્તકો વિક્રમ કે શાલિવાહન નહોતા એમ તેઓ બેધડક કહે છે. શાલિવાહન શક કોઈ શાલિવાહન નામના રાજાએ ચાલુ કર્યો જ નહોતો એમ તેમનું કહેવું છે. કારણ કે તેમણે નક્કી કરેલાં ઇતિહાસનાં ચોકઠાં પ્રમાણે ઇ. સ. ૭૮માં શાલિવાહન નામનો કોઈ જાણીતો રાજા હતો જ નહીં. આ શક મૂળ કનિષ્કે ચાલુ કર્યો હતો એમ કેટલાક કહે છે. ક્ષત્રપોના લેખોમાં વપરાએલો 'શક' આ શક છે એમ પણ તેઓ કહે છે. બીજાઓ વળી કનિષ્કના રાજ્યનો

૩. જુઓ Indian Antiquary, Vol. XIII.

૪. જુઓ પ્રાચીન ભારતીય લિપિમાલામાં કલિસંવતનો લેખ.

આરમ્ભ ઈ. સ. ૭૮થી પચાસ–પોણોસો વર્ષ મોડો ગણે છે અને ક્ષત્રપોએ વાપરેલા સંવતનો આરમ્ભ ઈ. સ. પૂર્વે બીજી કે ત્રીજી સદીમાં મૂકે છે.[૫] આમ ઈ. સ. ૭૮ વાળા શકના આરમ્ભ વિશે ઐકમત્ય તો નથી, છતાં તેઓ એમ કહે છે કે એ વર્ષમાં શાલિવાહન નામે કોઈ રાજા નહોતો જ થયો.

વિક્રમસંવત વિશે વધારેમાં વધારે ઊહાપોહ થયો છે, છતાં સ્થિતિ એ જ છે. વિદ્વાનો કહે છે કે એ સંવતનું આરમ્ભવર્ષ ઈ. સ. પૂ. ૫૬ છે, પણ એ સંવતનો પ્રવર્તક વિક્રમાદિત્ય નહોતો. કેમકે એમના મતે એ વર્ષમાં ભારતીય ઇતિહાસમાં કોઈ વિક્રમાદિત્યનું અસ્તિત્વ જ નહોતું. ઘણાખરા બધા જ વિદ્વાનો કહે છે કે આ સંવતનો પ્રવર્તક ગુપ્તવંશનો ચન્દ્રગુપ્ત બીજો વિક્રમાદિત્ય હતો. તેમના મતે ચન્દ્રગુપ્ત બીજાનો રાજ્યકાળ ઈ. સ. ૩૭૫ થી ઈ. સ. ૪૬૧ સુધીનો છે. એટલે કે ઈ. સ. પૂ. ૫૬ પછી લગભગ પાંચસોક વર્ષે થએલા વિક્રમાદિત્યે આ સંવત પ્રવર્તાવ્યો અને એ સંવતને વિક્રમસંવતનું નામ વિક્રમાદિત્યના નામ ઉપરથી મળ્યું. વિક્રમાદિત્ય પહેલાં, આ સંવત ચાલુ તો હતો, પણ એનું નામ માલવગણસંવત કે કૃતસંવત હતું એમ તેઓ કહે છે.[૬] મૂળ આ સંવત ઈ. સ. પૂ. ૫૬માં માળવાના કોઈ ગણસત્તાક રાજ્યમાં શરૂ થયો હતો, અથવા તો કોઈ કૃત નામના રાજાએ કે ગણસત્તાકના પ્રમુખે એને એ વર્ષમાં શરૂ કર્યો હતો.[૭] અને પછી ચન્દ્રગુપ્ત બીજાના વખતમાં એને વિક્રમસંવતનું નામ આપવામાં આવ્યું હતું એમ તેઓ કહે છે. ચન્દ્રગુપ્ત બીજાના વખતમાં એના પોતાના અધિકારીઓએ કોતરાવેલા લેખોમાં તથા એના પછી લગભગ સવાસો વર્ષ સુધીના મળતા ગુપ્ત રાજાઓના કાળના લેખોમાં સમયગણતરી ગુપ્ત સંવતના ( જેનો આરમ્ભ ચન્દ્રગુપ્ત પહેલાના રાજ્યારોહણના વર્ષથી થયો હતો તેનાં ) વર્ષોથી જ કરવામાં આવી છે. ચન્દ્રગુપ્ત બીજા વિક્રમાદિત્યના નામ ઉપરથી આગળના સંવતને વિક્રમસંવત એવું નામ અપાયું હોય તો પછી ગુપ્ત રાજાઓના પોતાના લેખોમાં સમયગણતરી વિક્રમસંવતથી નહીં અને ગુપ્તસંવતથી કરવામાં આવી છે તથા વિક્રમસંવત એવું નામ ચન્દ્રગુપ્ત બીજાના સમય પછી પણ નોંધાયું નથી એનું કારણ શું છે એની કોઈ વિદ્વાને વાત જ કરી નથી.

આવી રીતે પોતે ઘડી કાઢેલી સમયગણતરીની યોજનામાં જે કંઈ ઘટાવી શકાય તેવું નથી તે બધું જ આ વિદ્વાનોને મતે ખોટું છે. સપ્તર્ષિસંવત અને કલિસંવતનાં આરમ્ભવર્ષો, એમના મતે ઉપજાવી કાઢેલાં છે. ઈ. સ. પૂ. ૫૬માં વિક્રમાદિત્યનું અસ્તિત્વ અને ઈ. સ. ૭૮માં શાલિવાહનનું અસ્તિત્વ, એમના મતે, અનુશ્રુતિએ ઉપજાવી કાઢેલું છે. હું આપની પાસે માત્ર એક જ પ્રશ્ન રજૂ કરું છું કે આવી રીતે, વર્ષગણતરી કે વ્યક્તિઓનાં અસ્તિત્વ ઉપજાવી કાઢવાનું પ્રયોજન અનુશ્રુતિને શું હતું ? કે પછી આ વિદ્વાનોના મતે, આપણા પ્રાચીન ઇતિહાસકારોને ગપ્પાં હાંકવા સિવાય

૫. જુઓ શ્રી સત્યશ્રવા કૃત ધ શકઝ ઈન ઇન્ડિયા પૃ. ૩૫ અને પછી.

૬. આ મત આજના ઘણાખરા બધા જ વિદ્વાનો સ્વીકારે છે.

૭ ડૉ. અલ્ટેકરનો આ મત છે. આ મતને સમાવીને ઈ. સ. પૂર્વે ૫૬માં વિક્રમાદિત્યનુ અસ્તિત્વ-સ્વીકારતો એક લેખ પ્રો. કાન્તિલાલ વ્યાસે હમણાં લખ્યો છે. જુઓ ઍનાલ્સ ઑફ ભાંડારકર ઓરિએન્ટલ રીસર્ચ ઈન્સ્ટીટ્યૂટ. પણ એમના મતનુ મંડાણ કથાસરિત્સાગરના પોતે કલ્પી લીધેલા એક પાઠ ઉપર રચાયેલું છે તેથી એ ચિન્ત્ય છે.

બીજો કોઈ ધંધો જ નહોતો ? મારે તો આપને કહેવું છે કે આ વિદ્વાનોને હાથે, જાણ્યે કે અજાણ્યે, આપણી અનુશ્રુતિની અને સારાયે ભારતવર્ષના નૈતિક માનસની ગંભીર અવહેલના થઈ રહી છે. મેં ઉપરના ચારે પ્રશ્નોની હકીકતને વીગતમાં ઊતરીને તપાસી, છે અને દરેકમાં અનુશ્રુતિ સાચી છે એમ મને જણાયું છે. મારા આ નિર્ણયો હું કોઈ બીજા પ્રસંગોએ પ્રસિદ્ધ કરીશ; પણ આજે આપની પાસે ઈ. સ. પૂ. ૫૬માં વિક્રમાદિત્યના અસ્તિત્વ વિશેનું મારું મન્તવ્ય રજૂ કરવાની રજા લઉં છું.

પશ્ચિમના વિદ્વાનો અને તેમને પગલે ચાલનારા આપણા અહીંના વિદ્વાનો ઈ. સ. પૂ. ૫૬ના વિક્રમાદિત્ય વિશે નીચે મુજબના વાંધા રજૂ કરે છે. (૧) ઈ. સ. પૂ. ૫૬માં વિક્રમાદિત્ય નામે કોઈ મોટો રાજા ભારતમાં થઈ ગયો એને માટે કોઈ ઐતિહાસિક પુરાવો મળતો નથી. એટલે કે, એનું ઐતિહાસિક અસ્તિત્વ જ શંકાસ્પદ છે. (૨) વિક્રમસંવતના સમ્બન્ધમાં તેઓ એમ કહે છે કે આ સંવતનો ઉલ્લેખ, વિક્રમસંવત એવા નામથી, નવમા સૈકાથી આગળના લેખોમાં મળતો નથી. માટે આ સંવતને વિક્રમસંવત નામ મોડેથી અપાયું હતું. આ બન્ને મુદ્દાને જરા વીગતમાં ઊતરીને તપાસીએ.

પશ્ચિમના વિદ્વાનો અને એમને અનુસરનારા હિન્દી વિદ્વાનોની જે વાત ઉપર કરી છે તેના અનુસંધાનમાં કહેવું જોઈએ કે છેલ્લાં થોડાંક વર્ષોમાં, સ્પષ્ટ તળપદી દૃષ્ટિવાળા કેટલાક હિન્દી વિદ્વાનોએ આપણી પ્રાચીન અનુશ્રુતિને સમજવાના અને એમાં રહેલી ગૂંચો ઉકેલવાના સહૃદયી પ્રયત્નો કર્યા છે. આવા વિદ્વાનોમાંથી કેટલાકોએ ઈ. સ. પૂ. ૫૬માં વિક્રમાદિત્યનું અસ્તિત્વ સ્વીકાર્યું છે. તેમાંથી કેટલાક વિક્રમસંવત અને ગુપ્તસંવતને એક જ ગણે છે, એટલે કે ગુપ્તસંવતનો આરમ્ભ જ તેઓ ઈ. સ. પૂ. ૫૬માં (ઈ. સ. ૩૧૯–૨૦માં નહીં) મૂકે છે. અને એ સંવતને વિક્રમસંવતનું નામ ચન્દ્રગુપ્ત બીજા વિક્રમાદિત્યના ઉપનામ ઉપરથી મળ્યું છે એમ ગણે છે. વિ. સં. અને ગુ. સં. એક હોય તો એ સંવતનો આરમ્ભ ચન્દ્રગુપ્ત પહેલાની રાજ્યપ્રાપ્તિના વર્ષથી થવો જોઈએ. પણ ચન્દ્રગુપ્ત પહેલાનું ઉપનામ વિક્રમાદિત્ય જણાયું નથી; તેથી આ સંવતનો પ્રારમ્ભ તો ચન્દ્રગુપ્ત પહેલાથી જ થયો હતો, પણ એને વિક્રમસંવતનું નામ ચન્દ્રગુપ્ત બીજાના ઉપનામ ઉપરથી મળ્યું હતું એમ આ વિદ્વાનો કહે છે. બીજા કેટલાક કથાસરિત્સાગરની એક વાર્તામાં વિક્રમાદિત્ય અને મહેન્દ્રાદિત્ય નામે પાત્રો આવે છે તેમાંનો વિક્રમાદિત્ય તે જ ઇ. સ. પૂ. ૫૬ વાળો વિક્રમાદિત્ય એમ માને છે. વળી બીજાઓ ભવિષ્યપુરાણમાં ગંધર્વસેનના પુત્ર વિક્રમાદિત્યની એક વાત આવે છે, તેને જ ઈ. સ. પૂ ૫૬ વાળો વિક્રમાદિત્ય ગણે છે. કેટલાંક વળી જૈન અનુશ્રુતિમાં ગર્દભિલ્લ પછી આવતા વિક્રમને આ સવતનો પ્રવર્તક માને છે. પણ આ બધા મતોમાં અમુક અમુક દોષો રહ્યા છે. પહેલા મતમાં માનીએ તો પ્રશ્ન એ થાય છે કે ચન્દ્રગુપ્ત બીજા પછીના ગુપ્ત લેખોમાં પણ સંવતનું નામ વિક્રમસંવત એમ કેમ નથી લખ્યું ? બીજા મતો પ્રમાણે અનુશ્રુતિ આ વિક્રમને જાણતી એટલું જ સાબિત થાય છે, એની ઐતિહાસિકતા એથી પુરવાર થતી નથી, તેમ વળી સમયાનુક્રમમાં એની સ્થિતિ સ્થિર થતી નથી. વિક્રમાદિત્ય હતો અને ઉજ્જૈનમાં એ રાજ્ય કરતો એટલું આ ઉલ્લેખોથી સિદ્ધ થાય ખરું; પણ આ વિક્રમાદિત્ય સંવતપ્રવર્તક વિક્રમ છે એમ તો એનાથી કેમ સિદ્ધ થયુ ગણાય ? આથી આ વિષયનું મારું પોતાનું મન્તવ્ય હું અહીં રજૂ કરું છું.

કલ્હણની રાજતરંગિણીને આજના વિદ્વાનો ઐતિહાસિક ગણે છે. વધુમાં વધુ ઐતિહાસિક તત્ત્વવાળું કોઈ પણ સંસ્કૃત પુસ્તક હોય તો તે રાજતરંગિણી છે એમ તેઓનું કહેવું છે. આ રાજતરંગિણીમાં બે વિક્રમાદિત્યના ઉલ્લેખ મળે છે. અંધ યુધિષ્ઠિર પછી પ્રતાપાદિત્ય નામે રાજા કાશ્મીરની ગાદીએ આવ્યો. તેના વિશે કલ્હણે આમ લખ્યું છે:

अथ प्रतापादित्याख्यस्तैरानीय दिगन्तरात् ।
विक्रमादित्य भूभर्तुर्ज्ञातिरत्राभ्यषिच्यत ॥ ३, ६

शकारिर्विक्रमादित्य इति स भ्रममाश्रितैः
अन्यैरत्रान्यथालेखि विसंवादि कदर्थितम् ॥ ६

કલ્હણ કહે છે કે આ પ્રતાપાદિત્ય વિક્રમાદિત્યનો સગો હતો, પણ આ વિક્રમાદિત્ય શકારિ એટલે સંવતપ્રવર્તક નહોતો. એને શકારિ ગણીને બીજાઓએ ઘણું ખોટું લખ્યું છે એમ પણ કલ્હણ લખે છે.

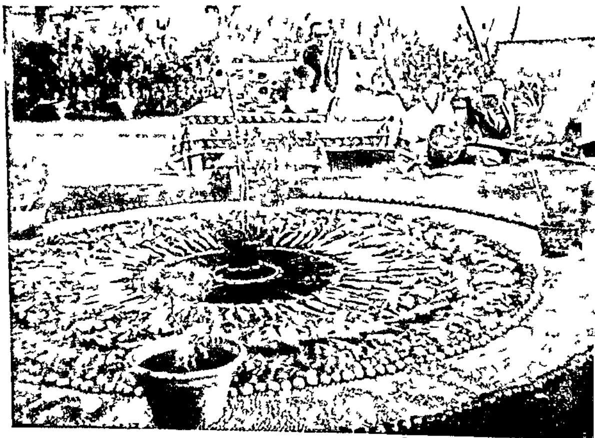
પછી પહેલા પ્રવરસેન પછીના હિરણ્યના રાજકાળની વાત કરતાં કલ્હણ લખે છે:

तत्रानेहस्युज्जयिन्यां श्रीमान्हर्षापराभिधः ।
एकच्छत्रश्चक्रवर्ती विक्रमादित्य इत्यभूत ॥ ३. १२५

म्लेच्छोच्छेदाय वसुधां हरेरवतरिष्यतः ।
शकान्विनाश्य येनादौ कार्यभारो लघूकृतः ॥ १२५

કલ્હણના કથન મુજબ આ વિક્રમાદિત્યનું મૂળ નામ હર્ષ હતું. એ ઉજ્જૈનમાં રાજ્ય કરતો હતો અને એણે શકોને વિદાર્યા હતા, એટલે કે એ શકારિ (સંવતપ્રવર્તક) હતો. આમ આ હર્ષવિક્રમને જ કલ્હણ સંવતપ્રવર્તક ગણે છે તે તો સ્પષ્ટ છે. છતાં કલ્હણે આપેલા તિથિક્રમને તપાસતાં આ હર્ષવિક્રમના મૃત્યુની તિથિ ઈ. સ. ૧૬૦માં આવે છે તેથી આ હર્ષવિક્રમને ઈ. સ. પૂ. ૫૬નો સંવત પ્રવર્તાવનાર કેમ ગણી શકાય એમ શંકા રહે. કાં તો આ વિક્રમાદિત્ય સંવતપ્રવર્તક વિક્રમ નથી, કાં તો કલ્હણે એને માટે આપેલું વર્ષ સાચું નથી. પણ એ સંવતપ્રવર્તક છે એમ તો કલ્હણે આગ્રહપૂર્વક કહ્યું છે. આ વિષયમાં અહીં તો, હું માત્ર એટલું જ કહીશ કે રાજતરંગિણીમાં આપેલા આખાય સમયાનુક્રમનો મેં બહુ જ બારીકીથી અભ્યાસ કર્યો છે અને મને જણાયું છે કે કલ્હણ જે અનુશ્રુતિને અનુસરે છે તેના કરતાં ભિન્ન અનુશ્રુતિ પણ હતી. અને એના મુજબ હર્ષવિક્રમનું મૃત્યુ ઈ. સ. ૧૬૦માં નહી, પણ બરાબર ઈ. સ. પૂ. ૫૬માં જ થયું હતું. એ બધી વીગતોમાં અહીં ઊતરું તો ઘણો વિસ્તાર થઈ જાય. ભવિષ્યમાં મારું એ લખાણ હું પ્રસિદ્ધ કરવાનો જ છુ. પણ એ જો સાચું ઠરે તો ઈ. સ પૂ. ૫૬માં સંવતપ્રવર્તક વિક્રમાદિત્ય ઉજ્જૈનમાં રાજ્ય કરતો હતો એમ ઐતિહાસિક દૃષ્ટિએ પણ સાબિત થયું ગણાય, કેમ જે રાજતરંગિણીમાં, સમયાનુક્રમની દૃષ્ટિએ એનું સ્થાન સ્પષ્ટ બતાવવામાં આવ્યું છે.

હર્ષવિક્રમ નામે ઐતિહાસિક વ્યક્તિનું અસ્તિત્વ નીચેની વાતથી પણ સિદ્ધ થાય છે. ઈ. સ.ના તેરમા સૈકાના સાગરનન્દિએ લખેલા નાટકલક્ષણરત્નકોશમાં અંતિમ શ્લોક નીચે મુજબ છે:



પરિપૂર્તિ સમારંભ

श्रीहर्षविक्रमनराधिपमातृगुप्त-
गर्गाश्मकुट्टनखकुट्टकबादराणाम् ।
एषां मतेन भरतस्य मतं विगाह्य
घुष्टं मया समनुगच्छत रत्नकोशम् ॥

અહીં સાગરનન્દિ કહે છે કે ભરતનું નાટ્યશાસ્ત્ર સમજવામાં એણે શ્રીહર્ષવિક્રમ, માતૃગુપ્ત, ગર્ગ, અશ્મકુટ્ટ, નખકુટ્ટ, બાદર વગેરેના મતોનો અભ્યાસ કર્યો હતો. ભરતના નાટ્યશાસ્ત્ર ઉપર મત આપનાર એટલે કે ટીકા લખનાર આ હર્ષવિક્રમ તે જ રાજતરંગિણીવાળો હર્ષવિક્રમ છે. ઉપરના શ્લોકમાં એને નરાધિપ કહ્યો છે. વળી, એના પછી તરત જ માતૃગુપ્તનું નામ એ શ્લોકમાં આવે છે. રાજતરંગિણીમાં, હર્ષવિક્રમે કાશ્મીરનું રાજ્ય માતૃગુપ્તને કેવી રીતે દાનમાં આપી દીધું હતું તેનું બહુ જ રસિક વર્ણન આવે છે.[1] એમાં હર્ષવિક્રમ, માતૃગુપ્ત અને ભર્તૃમેંઠને સમકાલીન ગણ્યા છે. એટલે, ઉપરના શ્લોકના શ્રીહર્ષવિક્રમ અને માતૃગુપ્ત તે કલ્હણે નોંધેલા હર્ષવિક્રમ અને માતૃગુપ્ત જ છે. આ બન્નેના લખેલા ગ્રન્થો ૧૩ મા સૈકામાં પ્રચલિત હતા એમ પણ ઉપરના શ્લોકથી ફલિત થાય છે. આથી હર્ષવિક્રમની ઐતિહાસિકતા સ્થપાય છે. ઉપરના શ્લોક પ્રમાણે આ હર્ષવિક્રમે નાટ્યશાસ્ત્ર ઉપર એક ટીકા લખી હતી. આ વાતનું સમર્થન નીચેનાથી થાય છે.

શારદાતનયે પોતાના ભાવપ્રકાશમાં (પૃ. ૨૩૮) હર્ષના મતોનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. અભિનવગુપ્તે નાટ્યશાસ્ત્ર ઉપરની પોતાની વિવૃત્તિમાં હર્ષનાં વાર્તિકમાંથી ત્રણ ઉદ્ધરણો આપ્યાં છે. (નાટ્યશાસ્ત્ર, ગા. ઓ. સિ. ૧, પૃ. ૧૭૨, ૨૦૭) માતૃગુપ્તની નાટ્યશાસ્ત્રની ટીકામાંથી પાછળના ઘણા લેખકોએ ઉતારાઓ આપ્યા છે. આમ હર્ષવિક્રમ તથા માતૃગુપ્ત બન્નેની ઐતિહાસિકતા પુરવાર થાય છે. અને કલ્હણના ઇતિહાસગ્રન્થમાં આપેલા સ્પષ્ટ મત મુજબ અને એના સમયાનુક્રમ મુજબ આ હર્ષવિક્રમ તે જ ઉજ્જૈનનો સંવતપ્રવર્તક વિક્રમાદિત્ય હતો. એનું આખું નામ કદાચ હર્ષવર્ધન વિક્રમાદિત્ય હશે.

આ હર્ષવિક્રમનું બીજું નામ વિષમાદિત્ય કે વિષમશીલ હતું એમ લાગે છે. સદાશિવ બ્રહ્મેન્દ્રરચિત ગુરુરત્નમાલિકામાં નીચેનો શ્લોક આવે છે.[2]

अपि च श्रितमातृगुप्तविद्या-
धिपसेतुप्रवरादिसूरिहृद्यम् ।
सुषमामथिता हिमाद्रिभूमौ
विषमादित्यनुतोऽवतात् स चामुम् ॥

એના ઉપર સંવત ૧૭૨૦માં ટીકા લખનાર આત્મબોધ આમ લખે છે:

विषमादित्येन हर्षापरपर्यायेण तदभिधान-उज्जयिनीश्वरेण शकारिणा विक्रमादित्येन.

૧. આ આખીયે રસિક વાર્તાનો સાર મે 'ભારતી' અઠવાડિકના ૨૦૦૩ ના દીપોત્સવી અંકમાં આપ્યો છે,
૨. આ ઉતારો મે પં. ભગવદ્દત્તના 'પ્રાચીન ભારતકા ઇતિહાસ'માંથી લીધો છે,

આમ આ હર્ષનું નામ વિક્રમાદિત્ય હતું એમ લાગે છે કે કથાસરિત્સાગરમાં મહેન્દ્રાદિત્યે પોતાના પુત્રનું નામ વિક્રમાદિત્ય તથા વિષમશીલ પાડ્યું હતું એમ કહ્યું છે

नाम्ना तं विक्रमादित्यं कृत्वा तेनाकरोत्पिता ।
तथा विषमशीलं च महेन्द्रादित्यभूपतिः ॥ १८, १, ५१

કલ્હણના લખવા મુજબ હર્ષવિક્રમના પુત્રનું નામ પ્રતાપશીલ હતું. (૩, ૭૩). આથી શીલાન્ત વિષમશીલ નામ પણ હર્ષવિક્રમનું હોય તો તે સંભવિત છે ૪

---

૩ વિક્રમાદિત્ય નામનો પુરાવો નીચેનાથી પણ મળે છે નીચેનું એક સુભાષિત જાણીતું છે

अतसीपुष्पसंकाशं स वीक्ष्य जलदागमे ।
ये वियोगेऽपि जीवन्ति न तेषां म्रियते मयन् ॥

આમાં પહેલું અને ચોથું ચરણ અપાયું તેના ઉપરથી બીજા અને ત્રીજા ચરણની પાદપૂર્તિ થઈ એમ શાર્ઙ્ગધરપદ્ધતિમાં છે શાર્ઙ્ગધરપદ્ધતિમાં આ શ્લોક ભર્તૃમેંઠનો છે એમ લખ્યું છે અને સુભાષિતાવલિમાં આ જ શ્લોક વિક્રમાદિત્યના નામે અપાયો છે એનો અર્થ એવો જ કે એ શ્લોક બન્નેની સંયુક્ત કૃતિ છે ભર્તૃમેંઠ માતૃગુપ્ત અને હર્ષવિક્રમનો સમકાલીન હતો એમ કલ્હણે નોંધ્યું છે તેથી વિક્રમાદિત્ય તે હર્ષવિક્રમ હોવાનો પૂરેપૂરો સંભવ છે

૪ આ હર્ષનું નામ શૂદ્રક પણ હતું એમ પં. ભગવદ્દત્ત પોતાના 'પ્રાચીન ભારતકા ઇતિહાસ'માં કહે છે તેઓની દલીલ આમ છે સૂક્તિમુક્તાવલિમાં "तौ शूद्रककथाकारौ वन्द्यौ रामिलसोमिलौ ययोर्द्वयो काव्यमासीदर्धनारीश्वरोपमम्' એટલે કે રામિલ અને સોમિલે સાથે મળીને શૂદ્રકકથા નામે કથા લખી હતી. ઉપરોક્ત આત્મબોધની ટીકામાં એક રામિલ નામે કવિના મણિપ્રભાનાટકમાંથી એક લાંબું ઉદ્ધરણ છે, તેમાં નીચેના શ્લોકો આવે છે

(१) आचार्यं द्विजन्माप्य तिथिषु विनतो वैनतेयस्य कारे
कश्मीरानेव काव्यं कमपि कवयतुर्नेतानप्रमत्तम् ।
रक्षादत्तप्रदर्पप्रकृतिकृन्निशिताध्मातदर्पं स हर्षं
कर्णाभ्यर्णावतीर्णं कथमयतदनो विक्रमी विक्रमार्क ॥

(२) मन्न चन्दनमर्दिन प्रणय स्फुर्जद्रमा माहितीं
हर्षक्षोणिपतेश्च हर्षमतुलं दृष्ट्वैव ये तानिघु ।
धीरास्तान् गुरुन् करेण्यमिनर्थित स्मरन् शमिल
प्राणैर्यान् स मणिप्रभा प्रथयितुं भक्तेर्गुरोर्गौरवम् ॥

(३) ख्यातः श्रीशकरेन्द्र प्रचुरतरकृपालब्धसाहाय्यविद्य
सद्यस्साधूच्चसमेष्वपि परकवितामर्दिनो मातृगुप्तात् ।
प्रौढा प्रौढोक्तिरूढे निबिडभरैर्युम्मनैर्यत्र मेंठु—
मेघुर्मादादिनादीद हयवदनवध वाग्यकुम्भस्य मण्ठ ॥

(અનુસંધાન માટે જુઓ પાનું ૬૭)

આની રીતે વિષમશીન હર્ષ(વર્ધન) વિક્રમાદિત્યની ઐતિહાસિકતા સ્પષ્ટ છે કલ્હણે આપેના તિથિક્રમની મે કરેની પુનર્ઘટના મુજબ આ હર્ષવિક્રમની મૃત્યુતિથિ ઈ સ ૫ ૫૬માં આવે છે આમ કલ્હણે આપેની હર્ષવિક્રમની તિથિ બહુ મહત્ત્વની બને છે એની મે કરેની પુનર્ઘટના સાચી હોય તો એમ જરૂર કહી શકાય કે સવતપ્રવર્તક વિક્રમની સમસ્યાનો યોગ્ય ઉકેલ થઈ ગયો છે

આજના વિદ્વાનો બીજો વાવો એ લે છે કે વિક્રમસવતના વિક્રમ એવા નામવાળા લેખો ઈ સના નવમા સૈકાથી પહેલાના મળતા નથી, માટે આ સવતનુ વિક્રમસવત એવુ નામ પાછળથી પડ્યુ છે આ દલીલ નકારાત્મક છે એવા લેખો નથી મળ્યા માટે નહીં જ મળે એમ કેમ માની લેવાય? એવો એક પણ લેખ નવમા સૈકાથી પહેલનો મળે કે આ દલીલ નકામી ઠરી જાય વળી મારે કહેવુ જોઈએ કે નવમા સૈકાની પહેલાના વિક્રમસવત એવા સ્પષ્ટ નામવાળા શિલાલેખો નથી મળતા એ સાચુ છે પણ પ્રાચીન ગ્રન્થોમા વિક્રમસવત નામ આપીને ઠેઠ એ સવતના આરમ્ભથી કરાયના ઉલ્લેખો મળે છે પણ આવા ગ્રન્થસ્થ ઉલ્લેખોને તો આપણા આજના વિદ્વાનો તદ્દન ઉવેખી મૂકે છે એવા ઉલ્લેખો મારી જાણ પ્રમાણે નીચે મુજબ છે[૫]

(૧) વિવિધતીર્થકલ્પમા સિદ્ધસેન દિવાકરના સમકાલીન વિક્રમાદિત્યની એક શાસનપટ્ટિકાનો ઉલ્લેખ છે તે આમ છે

**श्रीमदुज्जयिन्या सवत १ चैत्र सुदी १ गुरौ भट्टदेशीयमहाक्षपटलिकपरमार्हत श्वेताम्बरोपासकब्राह्मण गौतमसुतकात्यायनेन राजाऽलेखयत ।**

આ ઉલ્લેખ, જો જૈન કવિએ પોતે વાર્તામા રસ ઉમેરવા ન મૂક્યો હોય તો વિક્રમસવત પહેલા વર્ષનો ગણાય પણ આ ઉલ્લેખ ઉપર હુ બહુ ભાર મૂકતો નથી

(૨) પ્રભાવકચરિતમાં જીવનસૂરિચરિતમા વિ સ ૭નો ઉલ્લેખ નીચે મુજબ મળે છે

इति श्रीविक्रमादित्यः शास्त्यवन्तीं नराधिप ।
अनृणां पृथिवीं कुर्वन् प्रवर्तयति सवत्सरम् ॥ ७, ७१
वायटे प्रहितोऽमात्यो लिम्बाख्यस्तेन भूभुजा ।
तत्रान्ण्याय जीर्ण चापरयच्छीवीरधाम तत् ॥ ७२

(પાના ૬૭ની ફૂટનોટનુ અનુસધાન)

આ શ્લોકો ઉપરથી હર્ષવિક્રમ મેઠ (ભર્તૃમેઠ) માતૃગુપ્ત અને રામિલના ગુરુ શકરેન્દ્રની સમકાલીનતા તેમજ ઐતિહાસિકતા સ્પષ્ટ રીતે સ્થપાય છે રામિલ પણ એમનો લગભગ સમકાલીન હોય એ દેખીતુ છે હર્ષ અને શૂદ્રક બને એક છે એવુ ઉપરના શ્લોકોમા ક્યાય સ્પષ્ટ નથી, પણ ૫ ભગવદ્દત્ત મણિપ્રભાનો રચનાર રામિલ તે જ શૂદ્રકકથાકાર રામિલ એમ માનીને તથા રામિલનો સમકાલીન શૂદ્રક પણ હતો તેમ જ હર્ષ પણ હતો એમ ગણીને હર્ષ અને શૂદ્રકને એક ગણે છે મને એ વાત થોડી ચિન્ત્ય જણાય છે મણિપ્રભાનો રામિલ તે જ શૂદ્રકકથાકાર રામિલ હતો? અને શૂદ્રકકથાકાર રામિલ શૂદ્રકનો સમકાલીન હતો? આ બે પ્રશ્નોના ઉત્તર ઉપર શૂદ્રક અને હર્ષવિક્રમની એકતાનો આધાર છે એમ મને લાગે છે

૫. હવે પછીના જૈનસાહિત્યમાથી આપેલા ઉલ્લેખો મુનિ કલ્યાણવિજયજીના નાગરીપ્રચારિણી સભાની પત્રિકા (વર્ષ ૧૦)માના લેખમાથી લીધા છે

उद्दार स्ववरेन निजेन सह मन्दिरम् ।
अर्हतस्तत्र सौवर्णकुम्भदण्डध्वजालिभृत् ॥ ७३

सम्वत्सरे प्रवृत्ते सषट्सु वर्षेषु पूर्वत ।
गतेषु सप्तमासस्यान्त प्रतिष्ठा ध्वजकुम्भयोः ॥ ७४
श्रीजीवदेवसूरिभ्यस्तेभ्यस्तत्र व्यधापयत् ।

અહીં વિ. સં. ૭મા મહાવીરના મન્દિરનો ઉદ્ધાર થયાનો ઉલ્લેખ છે

(૩) શત્રુંજયતીર્થકલ્પમાં લખ્યુ છે કે જાવડિ નામના એક શ્રેષ્ઠીએ શત્રુંજય ઉપર એક જૈન બિમ્બની સ્થાપના કરી હતી. ઉલ્લેખ આમ છે

अष्टोत्तरे वर्षशतेऽतीते श्रीविक्रमादिह ।
बहुद्रव्यव्ययाद् बिम्बं जावडिस्स न्यवीविशत् ॥ ७१

આ બિમ્બ સં ૧૩૬૯મા મ્લેચ્છોએ તોડી નાખ્યુ હતુ એમ પણ એ ગ્રન્થમાં લખ્યું છે ઉપરની મતલબનુ લખાણ ધનેશ્વરસૂરિએ રચેલા શત્રુંજયમાહાત્મ્યમાં પણ મળે છે ત્યાં લખ્યુ છે કે,

विक्रमादित्यतस्तीर्थे जावडस्य महात्मन ।
अष्टोत्तरशताब्दान्ते भाविन्युद्धृतिरुत्तमा ॥

આ પ્રમાણે જાવડિએ વિ. સં. ૧૦૮મા બિમ્બની સ્થાપના કરી હતી એમ નોંધ મળે છે જાવડિનુ આ વર્ષ સાચુ હોય એમ નીચેની વિચારણાથી લાગે છે આ જાવડિ અથવા જાકુડિને આ બિમ્બની સ્થાપના કરવામા વજ્રસ્વામીની પ્રેરણા હતી એમ જૈન ગ્રંથોમા લખ્યુ છે આ વજ્ર-સ્વામી જૈન અનુશ્રુતિ પ્રમાણે મહાવીર સંવત ૫૪૮ થી ૫૮૪ સુધી યુગપ્રવર્તક હતા સાધારણ રીતે જૈનોમા મહાવીર સંવતનો આરમ્ભ ઈ સ પૂ ૫૧૮ થી ગણાય છે એટલે એ ગણતરીએ વજ્રસ્વામીનો કાળ વિ. સં. ૭૬ થી ૧૧૪ સુધીનો ગણાય. આમ વિ. સં ૧૦૮માં વજ્રસ્વામી જાવડિને બિમ્બ સ્થાપનની પ્રેરણા કરે તો તે સમ્ભવિત છે

(૪) દેવસેનસૂરિના દર્શનસારમા નીચેની ગાથા મળે છે

एग सए छत्तीवे विक्कमरायस्स मरणपत्तस्स ।
सोरठे वल्हीए उपाणो सेवडो संघो ॥

વામદેવના ભાવસંગ્રહમાં આ જ વાત સંસ્કૃતમા આમ લખી છે

षट्त्रिंशे शतेऽब्दाना मृते विक्रमराजनि ।
सौराष्ट्रे वल्लभीपुर्यामभूत्तत्कथ्यते मया ॥

આમા વિ. સં. ૧૩૬ મા સોરઠમા સેવડ સંઘ ઉપજ્યો એમ લખ્યુ છે

(૫) ઉપર ઉલ્લેખ કર્યો છે તે ધનેશ્વરસૂરિના શત્રુંજયમાહાત્મ્યનો રચનાકાળ એ ગ્રન્થમા જ વિ સં ૪૭૭ આપ્યો છે

(૬) દર્શનસારમાં નીચેની બે ગાથાઓ મળે છે.

पंचसये छव्वीसे विक्कमरायस्स मरणपत्तस्स ।
दक्खिणमहुराजादो दाविडसंघो महामोहो ॥
सत्तसये तेवण्णे विक्कमरायस्स मरणपत्तस्स ।
नंदियडवरगामे कट्ठासंघो मुणेयव्वो ॥

અહીં વિ. સં. ૫૨૬ અને ૭૫૩ના ઉલ્લેખો મળે છે.

આવી રીતે જૈનગ્રંથોમાં વિ. સં. ૧થી ૭૫૩ સુધીના ઉલ્લેખો મળે છે. આ તો ઉપરટપકે એકઠા કરેલા ઉલ્લેખો છે. જૈન સાહિત્યનો કોઈ અભ્યાસક રીતસર તપાસ કરે તો આવા ઘણા ઉલ્લેખો મળવાનો સમ્ભવ છે. જૈનેતર સાહિત્યમાંથી પણ કદાચ આવા ઉલ્લેખો મળે. આજના વિદ્વાનોને મન આવા ગ્રન્થસ્થ ઉલ્લેખોનું મૂલ્ય કંઈ જ નથી. મને લાગે છે કે આવા ઉલ્લેખોની સચ્ચાઈને આશંકવાનું આપણને જરા ય કારણ નથી.

ખરી રીતે, વિક્રમસંવતનો ઉલ્લેખ, એ નામથી જૂના શિલાલેખોમાં મળતો નથી એ વાત ઉપર આપણે બહુ વજન મૂકવું જોઈએ નહિ. એક તો, ઉપર નોંધ્યું તેમ જૂના ગ્રંથોમાં નામપૂર્વક એ સંવતના ઉલ્લેખો મળે છે. બીજું, આપણે ત્યાં શિલાલેખોમાં નિર્દેશાતા સંવતનો પ્રકાર જ એ જાતનો છે. આ દષ્ટિએ સંવતોના આપણે બે વર્ગો પાડી શકીએ. આપણે ત્યાં ચાલતા કેટલાક સંવતોનું આરમ્ભવર્ષ અમુક રાજાના રાજ્યારોહણવર્ષથી ગણાતું. આવા સંવતોને વંશસંવતો (dynastic Eras) કહી શકાય. બીજા કેટલાક સંવતો અમુક વ્યક્તિવિશેષના મૃત્યુવર્ષથી ગણાતા. આ બીજા વર્ગમાં યુધિષ્ઠિરસંવત, બુદ્ધસંવત, મહાવીરસંવત, વગેરે સંવતો આવે છે. આવા સંવતોને લોકસંવત કહી શકાય. જૂના શિલાલેખોમાં નોંધાયેલા ઘણાખરા સંવતો ઉપરના પહેલા વર્ગમાં આવે છે. આ બન્ને પ્રકારના સંવતોનો ભેદ સમજી લેવા જેવો છે. કોઈ એક રાજા નવા રાજ્યની સ્થાપના કરે અને પોતે એમ ધારે કે પોતે ચક્રવર્તીપદ મેળવ્યું છે એટલે તે પોતાના રાજ્યારોહણના વર્ષથી કે પોતાના રાજ્યના કોઈ વિશિષ્ટ પ્રસંગના (અશ્વમેધાદિના) વર્ષથી સંવતનો આરમ્ભ કરે. એટલે, આવા સંવતનો આરમ્ભ પોતાના વંશનો સમયાનુક્રમ નોંધવાને માટે જ થાય છે; આવા રાજા જો બહુ સબળ બને અને એણે સ્થાપેલું સામ્રાજ્ય જો બેપાંચ પેઢી ચાલે તો જેમ એના પોતાના વંશજો તેમ એના તાબાના બીજા રાજાઓ પણ એ વર્ષગણતરી એટલે કે સંવત કેટલીક વાર સ્વીકારતા દેખાય છે. પણ ખાસ ધ્યાનમાં રાખવાની વાત તો એ છે કે આવા સંવતને સમકાલીનો સારી પેઠે જાણતા હોય છે અને તેથી એને કોઈ વિશિષ્ટ નામ આપ્યા વગર જ માત્ર સંવત શબ્દથી જ એનો નિર્દેશ લેખો, સિક્કાઓ વગેરેમાં કરાય છે. જે પ્રાચીન શિલાલેખો મળ્યા છે તે આ વાત પુરવાર કરે છે. ચક્રવર્તી ગુપ્તોના સમયના ચાળીસેક જેટલા લેખો મળ્યા છે તેમાંથી માત્ર ત્રણ લેખોમાં જ ગુપ્તકાલગણના કે એવાં વચનો મળે છે. બાકીનામાં માત્ર સંવત કે વર્ષ એમ શબ્દ હોય છે. ક્ષત્રપોના, મૈત્રકોના, કનિષ્કાદિના લેખોમાં સંવતનું વિશિષ્ટ નામ ક્યાંય લખેલું મળતું નથી. માત્ર સંવત્સર, સંવત કે વર્ષ એવા જ શબ્દો મળે છે. આન્ધ્રાદિના લેખોમાં દરેક રાજાના પોતાના રાજ્યકાળનાં વર્ષો સંવત્સરાદિ શબ્દોથી નોંધાયેલાં

મળે છે. આમ પ્રાચીન શિલાલેખોમાં સંવતનું વિશિષ્ટ નામ આપ્યા વગર જ વર્ષો આપવાનો રિવાજ સાર્વત્રિક હતો. તો પછી માત્ર વિક્રમસંવતની બાબતમાં શા માટે આપણે ફરિયાદ કરવી જોઈએ કે એનું વિશિષ્ટ નામ સંવત સાથે નોંધાયલું મળતું નથી?

બીજી રીતે જોતાં, કેટલાક જૂના લેખોમાં વિક્રમ એવા વિશિષ્ટ નામ વગર ઈ. સ. પૂ. ૫૬ વાળા સંવતનાં વર્ષો વપરાયાં છે. એમ આજના વિદ્વાનો પોતે જ કહે છે. શોડાસના વખતનો મથુરાનો સંવત ૭૨નો લેખ, પતિકના વખતનો સં. ૭૮નો લેખ, ગોન્ડોફર્નિસનો તખ્તેબહીનો સં. ૧૦૩નો લેખ, પજતારનો સં. ૧૨૨નો લેખ, કલવાનનો સં. ૧૩૪નો લેખ, તક્ષશિલાનો સં. ૧૩૬નો લેખ, ખલતસેનો ઉવિમિકસ્તુનો સં. ૧૮૭નો લેખ, જિહોણિકનો તક્ષશિલાનો સં. ૧૯૧નો લેખ — આ બધા લેખોનાં[૯] વર્ષોને ઘણાખરા વિદ્વાનો ઈ સ. પૂ. ૫૬ વાળા સંવતનાં વર્ષો તરીકે ગણે છે. આ બધા લેખોમાં, માત્ર સંવત કે સંવત્સર શબ્દ જ મળે છે એટલા માટે એ સંવતનું નામ એ વખતે વિક્રમસંવત નહોતું એમ ગણાવું ન જોઈએ,[૧૦] કેમ કે મેં ઉપર બતાવ્યું તેમ જૂના લેખોમાં સંવતોનાં વિશિષ્ટ નામ આપવાની પ્રથા હતી જ નહીં; માત્ર સંવત, સંવત્સર કે વર્ષ શબ્દથી જ કાલગણનાનો નિર્દેશ થતો હતો; અને સમકાલીન સમાજ એ વર્ષો કયા રાજાના રાજ્યકાળનાં છે તે સહેલાઈથી સમજી લેતા હતા.

વળી, એક બીજી વાત પણ ધ્યાનમાં રાખવા જેવી છે. આવા વંશસંવતો તે તે વંશનું પ્રબળ ચાલુ હોય ત્યાં સુધી અથવા તેના પછી થોડાંક વર્ષો સુધી શિલાલેખોમાં વપરાતા દેખાય છે, તે પછી એનો વપરાશ લુપ્ત થએલો જ દેખાય છે. અને એ સ્વાભાવિક પણ છે. ચક્રવર્તીત્વ બીજા વંશમાં જાય એટલે જેમ આગળના વંશના સિક્કા, ધ્વજાદિનો ત્યાગ કરવામાં આવે તેમ જ આગળના વંશની સમયગણતરીનો પણ ત્યાગ કરવામાં આવે. આ સ્વાભાવિક ક્રમ છે. અને અહીં મારે કહેવું જોઈએ કે હર્ષવિક્રમ પોતે એકચ્છત્ર ચક્રવર્તી હતો એ ખરું, પણ એના પુત્રે ચક્રવર્તીત્વ ખોયું હતું. રાજતરંગિણીમાં લખ્યું છે કે હર્ષવિક્રમના મરણ પછી તરત જ એના પુત્ર પ્રતાપશીલ શિલાદિત્યને શત્રુઓએ રાજગાદી ઉપરથી ઉઠાડી મૂક્યો હતો અને કાશ્મીરના પ્રવરસેન બીજાએ એને ફરીથી ગાદી અપાવી હતી. આમ ચક્રવર્તીત્વ પ્રવરસેન બીજાને મળ્યું હતું, એટલે વિક્રમને નામે ચાલતો સંવત એના પછી ચાલુ ન રહ્યો હોય તો તે સમ્ભવિત છે.

પણ વિક્રમસંવત વિશે આજે બે મન્તવ્યો પ્રચલિત છે. અમુક લેખકો એનો આરમ્ભ વિક્રમના રાજ્યારોહણવર્ષથી ગણે છે, ત્યારે બીજા લેખકો એનો આરમ્ભ એના મૃત્યુવર્ષથી ગણે છે આગળ, એના મૃત્યુથી ગણતરી કરવામાં આવી છે એવા બેચાર ઉલ્લેખો મેં નોંધ્યા છે. એવા બીજા ઉલ્લેખો પણ મળે છે. વળી રાજતરંગિણીના મેં ગોઠવેલા સમયાનુક્રમ મુજબ ઈ. સ પ૬માં વિક્રમનું મૃત્યુ થયું હતું એમ પુરવાર થાય છે. આમ જો આ સંવત વિક્રમના મૃત્યુની તિથિથી ચાલુ થયો હોય તો એ ઉપર નોંધેલા વંશસંવતોના વર્ગનો ન હોઈ શકે. એના પુત્રે ચક્રવર્તીત્વ

૯. જુઓ સિલેક્ટ ઈન્સ્ક્રીપ્શન્સ—ડી. સી. સરકાર—બુક ૨, ચેપ્ટર ૧, લેખ સંખ્યાંક ૨૫, ૨૭, ૨૯, ૬૨, ૩૩, ૩૪, ૩૫, ૩૬.

૧૦. બીજા કોઈ કારણે જૂના લેખોમાં નોંધાયેલાં વર્ષો બીજા કોઈ રાજાનાં નીકળે તો તે જુદી વાત છે.

ખેાયું હતું એટલે એ આવેા વંશસંવત પ્રવર્તાવી ન શકે. આ વિષયમાં મને એમ લાગ્યું છે કે આ સંવત ઈ. સ પૂ. ૫૬ માં હર્ષવિક્રમની મૃત્યુતિથિથી એના કેટલાક પ્રશંસકોએ ચાલુ કર્યો હોવાનેા સમ્ભવ છે. વિક્રમ એનાં છેલ્લાં વર્ષોમાં, સિદ્ધસેન દિવાકર નામે જૈન સાધુના સંપર્કમાં આવ્યેા હતેા, અને એણે જૈનધર્મને સારી પેઠે આશ્રય આપ્યેા હતેા એવી જૈન અનુશ્રુતિ છે. આથી જૈનેાએ વિક્રમના સંવતને અપનાવી લીધેા એમ લાગે છે અને, આવી રીતે, આ સંવત વંશસવંત તરીકે નહીં, પણ લેાકસંવત તરીકે પ્રચલિત થયેા હતેા એમ મને લાગે છે. આમ જો હોય તેા જૂના લેખેામાં એનેા પ્રયેાગ ન મળે, પણ જૂના ગ્રન્થેામાં એનેા પ્રયેાગ મળે એ જ સ્વાભાવિક સ્થિતિ ગણાય. 'જૈનેાએ એને અપનાવ્યો' અને કાળે કરીને બીજાઓએ પણ એને અપનાવ્યો એટલે, સપ્તર્ષિ, કલિ વગેરે સંવતેાની પેઠે, આ પણ લેાકસંવત બન્યેા. આમ લેાકસમૂહનેા સંવત બન્યા પછીના કાળમાં એના ઉલ્લેખેા, એના વિશિષ્ટ નામથી ગ્રન્થેામાં તેમ જ શિલાલેખેામાં બન્નેમાં મળે તે પણ સ્વાભાવિક છે.

વિક્રમસંવતના ઉદ્ભવ અને પ્રચાર વિશે મારું આવું મંતવ્ય છે તે મેં આપની પાસે રજૂ કર્યું છે.[૧૧] અનુશ્રુતિમાં સંગ્રહાએલી વીગતેા આમ સાચી ઠરે છે એ બતાવવાને માટે મેં આ વિક્રમસંવતની વાત આપની પાસે મૂકી છે.

અનુશ્રુતિમાં સંગ્રહાએલી વીગતેા વિશ્વસનીય ન જ હોય એમ માનીને આરમ્ભ કરવેા અને બીજાં પ્રમાણેાથી સાબિત થાય એટલી જ અનુશ્રુતિમૂલક વીગતેાનું ઐતિહાસિકત્વ સ્વીકારવું એવી અન્વેષણપ્રથા આજના વિદ્વાનેાની છે. અનુશ્રુતિમાં સંગ્રહાએલી વિગતેા વિશ્વસનીય હોવાનેા પૂરેા સમ્ભવ છે એમ માનીને આરમ્ભ કરવેા અને બીજાં પ્રમાણેાથી અન્યથા સાબિત થાય એટલી જ અનુશ્રુતિમૂલક વીગતેાનું અનૈતિહાસિકત્વ સ્વીકારવું એવી અન્વેષણપ્રથા આપણે ઘડવી જોઈએ એમ સૂચવવું એ જ મારા આજના આખા વક્તવ્યનું પ્રયેાજન છે. માટે જ, પુરાણેાને અને ભારતીય અનુશ્રુતિને અસ્પૃશ્યેાના વર્ગમાંથી બહાર લાવનાર અંગ્રેજ વિદ્વાન પાર્જીટરનાં નીચેના વચનથી મારું આજનું વક્તવ્ય પૂરું કરવાનું હું યેાગ્ય ધારું છું.

The position now is this—there is a strong presumption in favour of tradition If any one contests tradition, the burden like on him to show that it is wrong, and till he does that, tradition holds field *

---

૧૧. આના અનુસંધાનમાં એક કલ્પના ( એ કલ્પના જ છે એમ સ્વીકારીને ) આપની પાસે મૂકવી છે. રાજતરંગિણી પ્રમાણે હર્ષવિક્રમનું મૃત્યુ, માતૃગુપ્તનેા રાજ્યત્યાગ અને પ્રવરસેન બીજાનું રાજ્યારોહણ—આ ત્રણે પ્રસંગેા એક જ વખતે, એટલે, કે ઈ. સ. પૂ. ૫૬ માં બન્યા હતા. હવે, પ્રવરસેન બીજો ઉત્તરહિંદનેા ( સુરાષ્ટ્ર અને માળવા સહિત પૂર્વ સમુદ્રથી પશ્ચિમ સમુદ્ર સુધીનેા ) ચક્રવર્તી સમ્રાટ હતેા એમ કલ્હણે લખ્યું છે. તેનું વર્ચસ્વ સિંહલ સુધી સ્વીકારાતું આ પ્રવરસેન બીજાએ પેાતાનેા વંશસંવત સ્થાપ્યેા હોય તેા તે બનવાજોગ છે. એણે સ્થાપેલું સામ્રાજ્ય દેાઢસેાએક વર્ષ ચાલ્યું હતું. એટલે જો એનેા વંશસંવત સ્થપાયેા હોય તેા ઈ. સ. પૂ. ૫૬ થી આરમ્ભતા બે સંવતેા આપણને મળે–એક પ્રવરસેનનેા વંશસંવત અને બીજો વિક્રમની મૃત્યુતિથિથી સ્થપાએલેા લેાકસંવત. આમાંથી એકની સાથે વિક્રમનું નામ જોડાએલું હતું. બીજાની સાથે નહીં. આ કલ્પના જો સાચી ઠરે તેા આ આખા યે પ્રશ્નના નિરાકરણમાં ઘણી સરળતા થાય.

* ૧૯૪૬ ના રણજિતરામ સુવર્ણચંદ્રકપ્રદાનવિધિ પ્રસંગે ( તા ૨૫-૧-૪૮ ના રોજ ) આપેલેા ઉત્તર.

## નાટ્યશાસ્ત્રનાં કેટલાંક સ્વરૂપો

જો લલિતકલાઓના વિકાસમાં સંગીત અને નૃત્તને બહુ જ નિકટનો સંબંધ છે: પ્રેક્ષકોમાં મનોહર નર્તકીને માત્ર અભિનયથી જે વિજય મળે તેના કરતાં અભિનય જ્યારે સંગીત સાથે ભળે ત્યારે એ વિજય સિદ્ધતર બને. સંગીતમાં જે શબ્દાર્થ હોય તેને અનુરૂપ અંગનાં હલનચલનથી જ્યારે નર્તકી અમુક ભાવ ઉત્પન્ન કરી શકે ત્યારે એ બંનેની સાર્થકતા થાય.

છતાં આરંભકાલે નૃત્ત અને સંગીતની કલાઓનો વિકાસ જુદો જુદો જ થયો છે. આપણામાં નૃત્ત અને નૃત્ય વચ્ચે ભેદ છે.[1] તે મુજબ નૃત્તમાં અભિનય ન હોય અને સંગીત પણ ન હોય; નૃત્યમાં એ હોય. એ સ્થિતિ જ બતાવે છે કે, સંગીત અને નૃત્યનો આવિર્ભાવ શરૂઆતમાં તો સ્વતંત્ર રીતે જ થયો છે. પાછળથી જ્યારે સંકુલ ભાવોને ઉપજાવવામાં સંગીત તથા નૃત્યનું સંમિશ્રણ ઉપયોગી જણાયું, ત્યારે એકનાં અંગો બીજાએ ઉપયોગમાં લઈ લીધાં. આવે કાળે, મૂળ નૃત્તનાં અંગો રૂપ શરીરનાં અંગોપાંગનાં હલનચલનના જે પ્રકારો[2] નૃત્યગ્રંથોમાં ગણાવેલા મળે છે તેને સંગીતગ્રંથોમાં પણ સ્થાન મળ્યું. આપણી અહીંની ચિત્રાવલી આવા સમયને અનુલક્ષે છે. એમાં કુલ ચોવીસ ચિત્રો છે. દરેક ઉપર તે તે ચિત્રોનાં નામ લખ્યાં છે. તેમાં કેટલીક વાર લહિયાએ ભૂલ કરી છે, તેના વિશે આગળ વિચાર કરીશું. એ ચોવીસ ચિત્રોમાંથી સોળને અહીં તાનપ્રકારો ગણાવ્યા છે, સાતને દષ્ટિપ્રકારો તરીકે ગણાવ્યા છે, અને એક ચિત્ર ઉપર 'કર્પૂરમંજરી-રાજકન્યા' એમ નામ લખ્યું છે. એમાંથી આ ચિત્રાવલીમાં જે પ્રકારોને તાન કહ્યા છે તેને નૃત્તગ્રંથોમાં શીર્ષપ્રકાર કહેલા છે.[3] અહીં જે દૃષ્ટિરૂપો લખ્યાં છે તે તો ચોક્ખી ભૂલ છે. તે નૃત્તગ્રંથના દષ્ટિપ્રકારો નથી, તે તો ભ્રૂપ્રકારો છે. આમ અહીં નૃત્તના અંગોરૂપે શિરોભેદો અથા ભ્રૂભેદોનું ચિત્રમાં નિરૂપણ કર્યું છે.

---

૧. આ વિષે પૂરતી માહિતી માટે જુઓ 'નાગરિક' શ્રાવણ ૧૯૯૭ના અંકમાં 'નૃત્ત-નૃત્ય-નાટ્ય' ઉપરનો મારો લેખ.

૨. નૃત્ત કરવામાં ગાત્રવિક્ષેપ જરૂરનો છે, અને નર્તકી જ્યારે નૃત્ય કરે છે ત્યારે તેને માથું, હાથ, પગ, આંખ, ભ્રૂ, છાતી, કટિ વગેરે અંગોને જુદા જુદા પ્રકારે હલાવવાં પડે છે. આ બધા પ્રકારોનાં વર્ણન આપણા નૃત્તગ્રંથોમાં મળે છે.

૩. આજની સામાન્ય ભાષામાં ગાયન સાંભળતાં માથું ડોલાવીએ ત્યારે 'તાન દીધું' એમ કહેવાય છે અથવા સાંભળનાર તાનમાં આવ્યો એમ કહેવાય છે : પણ તાન શબ્દનો પારિભાષિક ઉપયોગ સંગીતગ્રન્થમાં જુદી રીતે થાય છે, સ્વરને અનુલક્ષીને નાદ, કુમક આદિ સાત પ્રકારો હોય છે. મારું એવું ધારવું છે કે ઉપર લખેલ સ્વાભાવિક માથું ડોલાવવાને તાન આવ્યું એમ કહેવાય છે તેથી ગોટાળામાં પડીને શિરોભેદને તાનપ્રકારો ગણાવ્યા હોય એમ લાગે છે.

ખરી રીતે, ચિત્ર અને સંગીત નૃત્યને કંઈ મૂળગત સંબંધ નથી. પણ અમુક કાળ આપણું માનસ બધા અમૂર્ત ભાવોને સશરીર બનાવવા તરફ વળ્યું. તેવે કાળે જુદાં જુદા પ્રકારનાં ચિત્રો તેમજ શિલ્પો થયાં. નૃત્તના અસંખ્ય પ્રકારોનાં શિલ્પો તથા ચિત્રો મોજૂદ છે.[૪] અમૂર્ત રાગ-રાગણીનાં ચિત્રો પણ મળે છે. મન ઉપર એની સચોટ અસર થઈ તેને કલાકાર મૂર્ત રૂપ આપવા મથે એ દેખીતું છે. માનવસ્વભાવમાં રહેલું આ સ્વાભાવિક તત્ત્વ જ આ પ્રક્રિયાના મૂળમાં રહ્યું છે.

'આ ચિત્રો ૧૫-૧૬મા સૈકાની કલાનાં પ્રતિનિધિ છે એની સમજૂતી માટે આપણે પહેલાં શિરોભેદ, પછી ભ્રૂપ્રકારો અને પછી ' કર્પૂરમંજરી રાજકન્યા ' વિશે વિચાર કરીશું.

## શિરોભેદો = તાનપ્રકાર[૫]

જુદાં જુદાં પુસ્તકોમાં તેની સંખ્યા તથા નામો નીચે મુજબ મળે છે. ' નાશા ' તથા ' અપુ ' તેર પ્રકારો નોંધે છે. ' અદ 'માં નવ પ્રકારો જ મળે છે. ' સંર 'માં ચૌદ પ્રકારો ભરતમતાનુસરણે અને પાંચ બીજાઓના મતે. એમ કુલ ઓગણીસ પ્રકારો નોંધ્યા છે. ' નાસદી 'ની અનુક્રમણીમાં ચૌદ પ્રકારો લખ્યા છે, પણ એનો મૂળ ભાગ નષ્ટ થયો છે. અહીં આ ચિત્રાવલિમાં સોળ પ્રકાર છે તેમાંથી ચૌદ ભરતમતાનુસારના અને બે બીજા છે. એ વાત આ સાથેના કોષ્ટક સં. ૧ ઉપરથી સ્પષ્ટ થશે.

આ કોષ્ટક ઉપરથી એ પણ ફલિત થાય છે કે ' અદ 'નું આજનું રૂપ ' નાશા 'થી અર્વાચીન જણાય છે, છતાં તેમાં સંગ્રહાએલ આ પ્રકારો વિશેનો મત ' નાશા 'થી ભિન્ન તેમ જ જૂનો છે. એમાં નવ જ પ્રકારો ગણાવ્યા છે. ' નાશા 'ના ધુત, વિધુત, આધૂત અને અવધૂત ' અદ 'ના ધુતનો પરિવાર છે.[૬] એવી જ રીતે, ' નાશા 'ના આકંપિત અને કંપિત ' અદ 'ના કંપિતનો પરિવાર છે. ' નાશા 'નું અંચિત – નહંચિત યુગ્મ હજી ' અદ 'માં દેખાતું નથી. ઉદ્વાહિત ' નાશા 'માં નથી તો ' અદ 'માં છે, પણ ' નાશા 'ની કોઈક પ્રતમાં આધૂતને બદલે એ મળે પણ છે. એટલે ' અદ 'માં હજી જે વર્ગીકરણની શરૂઆત દેખાય છે તે ' નાશા 'માં સારી પેઠે વિગતવાળું થયું છે. ' સંર 'મા તે વર્ગીકરણના સંખ્યાંકોમાં પણ પદ્ધતિ દેખાય છે, ' નાશા 'માં કંપિત – આકંપિત તેમ જ ધુત – વિધૂત – આધૂત – અવધૂત જુદાં જુદાં ગોઠવાયેલાં છે, પણ ' સંર 'માં

---

૪. ગાયકવાડ ઓરીએન્ટલ સીરીઝમાં પ્રસિદ્ધ થતા નાટ્યશાસ્ત્રના પ્રથમ ગ્રંથમાં. ૧૦૮ કરણમાથી ૯૩નાં ચિત્રો આપ્યા છે તે મૂળ શિલ્પ ઉપરથી છે તે જાણીતુ છે. તે ૧૨-૧૩મા સૈકાનાં શિલ્પો છે.

૫. સંક્ષેપાક્ષરોની સમજૂતી નીચે મુજબ છે :

અદ = અભિનયદર્પણ, મનમોહન ઘોષ સંપાદિત, અપુ = અગ્નિપુરાણ, આનન્દાશ્રમ માળા; નાસદી = નાટ્યસર્વસ્વદીપિકા, ભાણ્ડારકર ઓરીએન્ટલ ઇન્સ્ટીટ્યુટમાની હાથપ્રત; નાશા = ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર, વો. ૨, ગાયકવાડ ઓરીએન્ટલ સીરીઝ; સંર = સંગીતરત્નાકર, આનન્દાશ્રમમાળા. ' અદ ', ૪૯–૬૫; ' નાશા ' ૮, ૧૮ – ૩૮; ' અપુ ', ૩૪૧, ૭ – ૮, 'સંર', ૭, ૫૧–૭૯.

૬. ' નાશા ' મા ધુત, વિધુત, આધૂત અને અવધૂતનો જે વિનિયોગ લખ્યો છે તે બધો ' અદ 'માં ધુતનો વિનિયોગ ગણ્યો છે. તેવી જ રીતે ' નાશા 'નો કમ્પિત–આકમ્પિતનો વિનિયોગ ' અદ 'માં કમ્પિતનો વિનિયોગ ગણ્યો છે.

તો એ બધાંને યોગ્યક્રમમાં ગોઠવીને યોગ્ય સમજ પાડયા છે. આમ 'સંર'માં આ વર્ગીકરણ–વ્યાપાર નિર્ણિત થઈ ગયેલો જણાય છે. ઉપરાત તેમાં પાંચ બીજા પ્રકારો નોંધાયા છે તેમાંથી સમ તો 'અદ'માં દેખાય છે. બાકીનાનો વિકાસ ભરતમતેથી સ્વતંત્ર રીતે થયો છે.

સંખ્યા તથા નામ વિશે આટલું જાણ્યા પછી હવે એ દરેક શિરોભેદની વ્યાખ્યા સમજવી જોઈએ, જેથી અહીં આપેલાં ચિત્રોની વિગત સમજાય. આ ચિત્રો સામાન્ય રીતે 'સંર'ના જમાનાને અનુસરે છે, તેથી એ ગ્રંથમાંથી જ નીચે બધી વ્યાખ્યાઓ આપી છે. દરેક પ્રકાર નીચે પહેલાં તેની વ્યાખ્યા અને પછી એનો વિનિયોગ, એટલે આ પ્રકારને કેવા ભાવો વ્યક્ત કરવાને પ્રયોજવો તે, આપ્યું છે. સગવડ ખાતર બધું ગુજરાતી માં જ આપ્યું છે.

## ધુત (ચિત્ર નં. ૧૨૭)

વિજય પ્રદેશમાં બેઠેલો પડખે જોવાનું કરે તેમ, વારાફરતી ધીમે ધીમે ત્રાંસું થાય તેને ધુતશીર્ષ કહેવાય.

તેનો પ્રયોગ વિસ્મય, વિષાદ, અનીપ્સિત, પ્રતિષેધ વગેરે ભાવ દર્શાવવામાં કરવો.

નોંધ : 'અદ'માં 'નથી' એમ કહેવામા તેનો પ્રયોગ કરવો એમ કહ્યુ છે તે આ પ્રકારના લક્ષણનો બહુ સરસ ખ્યાલ આપે છે.

અહીંના ચિત્રમાં નર્તકીના મોં ઉપર વિષાદાદિ ભાવ સ્પષ્ટ દેખાય છે.

## વિધુત (ચિત્ર નં. ૧૨૮)

ધુતનો પ્રયોગ જ્યારે ઝપાટાથી થાય ત્યારે વિધુત.

ટાઢ વાતી હોય, તાવ આવ્યો હોય, બીનો હોય, તરતનો દારૂ પીધેલો હોય વગેરે બતાવવા તેનું પ્રયોજન કરવું.

આનું ચિત્ર પણ ઠીકઠીક ભાવ પ્રદર્શિત કરે છે ચિત્ર ઉપરથી જ ધુત વિધુતનું જોડકું છે એમ દેખાઈ રહે છે

## આધૂત (ચિત્ર નં. ૧૩૧)

એક જ વખત ઊંચે લઈને પડખે નમાવેલું શીર્ષ આધૂત કહેવાય

ગર્વથી પોતાના આભૂષણ જોવામાં, પડખે ઊભીને ઊંચે જોવામાં, 'હું શક્તિશાળી છું' એમ અભિમાન બતાવવામાં તેનો પ્રયોગ કરવો.

આનું ચિત્ર પણ સારી રીતે ભાવ પ્રદર્શિત કરે છે આની સફળતા ઉત્ક્ષિપ્તના ચિત્રની સાથે આને સરખાવવાથી જણાશે. ઉત્ક્ષિપ્તમાં માથુ ઊંચું જ કરવાનુ છે, જ્યારે આમાં ઊંચે લઈને પડખે નમાવવાનું છે અને આ દર્શાવવામાં ચિત્રકાર સફળ છે.

## અવધૂત ( ચિત્ર નં. ૧૩૨ )

એક વખત જે નીચે લઈ અવાય તે અવધૂત કહેવાય. ઊભીને અધોપ્રદેશ બતાવવામાં, સંજ્ઞામાં, વાહનમાં અને આલાપમાં એનો પ્રયોગ કરવો.

આનું ચિત્ર સારું ભાવનિરૂપણ કરે છે.

## કમ્પિત ( ચિત્ર નં. ૧૨૯ )

ઊંચેનીચે ખૂબ ( ઝપાટાબંધ ) હલાવવું તે કમ્પિત કહેવાય.

જ્ઞાન; અભ્યુપગમ, રોષ, વિતર્ક, ધિક્કાર, ત્વરાથી પુછાયેલ પ્રશ્ન વગેરે નિરૂપવામાં એનો પ્રયોગ થાય.

આના ચિત્રમાં જ્ઞાનનો ભાવ પ્રથમ દેખાય છે.

## આકમ્પિત (ચિત્ર નં. ૧૩૦)

કમ્પિતની પેઠે જ જો બે વખત ધીમેથી કરવામાં આવે તો તેને આકમ્પિત કહેવાય.

પૌરસ્ત્ય, પ્રશ્ન, સંજ્ઞા, ઉપદેશ, આવાહન, સ્વચિત્તની વાતનું કથન વગેરે માટે આ પ્રયોજવું.

આના ચિત્રમાં ખાસ વિશેષ નથી.

## ઉદ્વાહિત ( ચિત્ર નં. ૧૩૩ )

એક વખત માથું ઊંચે લઈ જવું તે ઉદ્વાહિત.

' આ કામ કરવાને હું શક્ત છું ' એમ અભિમાન બતાવવામાં તે પ્રયોજવું.

આના ચિત્રને આધૂતના ચિત્ર સાથે સરખાવતાં સમજાશે કે બન્નેમાં એક જ ભાવ લાવવાનો પ્રયત્ન છે; છતાં ઉદ્વાહિતમાં ઉચ્છૃંખલ અભિમાનનો ભાવ વધુ છે, જ્યારે આધૂતમાં માથુ ધુણાવવાનો ભાવ ઉપલા અભિમાનને ગૌણ બનાવે છે.

## પરિવાહિત (ચિત્ર નં. ૧૩૪)

ગોળાકારમાં માથું ફેરવવું તે પરિવાહિત.

લજ્જાનો ઉદ્ભવ, માન, વલ્લભાનુકૃતિ, વિસ્મય, સ્મિત, હર્ષ, અમર્ષ, અનુમોદન, વિચાર વગેરે માટે આ પ્રયોજવું.

આની વ્યાખ્યામા ' નાશા 'માં તથા ' અદ 'માં જુદું છે. ' નાશા 'માં ' વારાફરતી પડખે ફેરવવું તે ' પરિવાહિત ' એમ છે, તો ' અદ 'મા ' ચામરની પેઠે પડખે ફેરવવું તે ' પરિવાહિત ' એમ છે. ' નાશા 'ની કોઈક પ્રતમાં ઉપર મુજબ (' સં૦ ' મુજબ) પાઠ મળે છે. ખરી

રીતે 'સંર'ની વ્યાખ્યા બરાબર દેખાતી નથી. એની વ્યાખ્યા લોલિતની વ્યાખ્યાથી ખાસ જુદી પડતી નથી. પણ 'નાશા' અને 'અદ'ની ઉપર મુજબની વ્યાખ્યા પરિવાહિતને લોલિતથી જુદું પાડે છે. વળી, વિસ્મયાદિ ભાવો બતાવવામાં 'ચામરની પેઠે પડખે ફેરવવું' એ વ્યાખ્યા ઘણી અનુકૂળ થાય છે, અને ગોળાકારમાં ફેરવવાની ચેષ્ટા તો ઉપરના એકે ભાવને વ્યક્ત કરતી નથી. તેથી 'અદ' અને 'નાશા'ની વ્યાખ્યા અહીં સાચી છે એમ લાગે છે.

આનું ચિત્ર આ વિશે કંઈ પણ કહી શકે તેમ નથી નથી. ચિત્રની નર્તકીના મોં ઉપર લજ્જાનો આવિર્ભાવ કે માન હોય તો ભલે, પણ એ ભાવો જરાયે સ્પષ્ટ નથી.

## અંચિત (ચિત્ર નં. ૧૩૫)

પડખે, ખભા ઉપર જરાક નમાવવું તે અંચિત.

રોગ, ચિન્તા, મોહ, મૂર્છા વગેરેમાં તથા (હથેળી ઉપર) હડપચી ટેકવવી પડે ત્યારે એ પ્રયોજવું.

આની વ્યાખ્યામાં 'જરાક' શબ્દ આ પ્રકારને સ્કંધાનતથી જુદો પાડે છે. આ પ્રકાર ભરતાદિમાં સ્વીકારાયો હતો એટલે સ્કંધાનત ન સ્વીકારાયો હતો એમ લાગે છે. ચિત્ર ઠીક ઠીક ભાવ બતાવે છે.

## નિહંચિત (ચિત્ર નં. ૧૩૬)

ખભાને ખૂબ ઊંચા લઈ ડોકને એમાં સમાવી દેવી તે નિહંચિત.

વિલાસ, લલિત, ગર્વ, વિબ્બોક, કિલકિંચિત, મોટ્ટાયિત, કુટ્ટમિત, માન, સ્તમ્ભ વગેરે દર્શાવવા તે પ્રયોજવું.

આશ્લિષ્ટ અંગવાળાની ગમનાદિ ચેષ્ટા તે વિલાસ; કાન્તાનાં સુકુમાર અંગોપાંગ તે લલિત; ઈષ્ટ લાભથી થએલા ગર્વથી અનાદર કરવામાં આવે તે વિબ્બોક. હર્ષથી રુદન કે હાસ થાય તે કિલકિંચિત, પ્રિયની કથા કે દૃષ્ટિમાં તન્મયતા તે મોટ્ટાયિત. કેશાદિગ્રહણથી ઉપજેલ હર્ષથી દુઃખી જેવું થવું તે કુટ્ટમિત, પ્રણયમાં ઉપજતો રોષ તે માન, પ્રિયસંગમાં નવોઢાની જે નિષ્ક્રિયતા હોય તે સ્તમ્ભ.

આનું ચિત્ર સારું છે. સ્કન્ધશિખરોમાં ગ્રીવા ડૂબી ગઈ છે એમ ચિત્રકારે ઠીક બનાવ્યું છે.

## પરાવૃત્ત (ચિત્ર નં. ૧૩૭)

પાછળ મોઢું ફેરવી જવું તે પરાવૃત્ત.

કોપલજ્જાદિથી મોઢું ફેરવી જવું હોય ત્યારે અથવા પાછળ કંઈ જોવું હોય ત્યારે આ પ્રયોજવું
આનું ચિત્ર પણ સારું છે.

## ઉત્ક્ષિપ્ત (ચિત્ર નં. ૧૩૮)

ઊંચે મોઢે જોવું તે ઉત્ક્ષિપ્ત.

આકાશમાં ચન્દ્રાદિ ઊંચે રહેલી વસ્તુને જોવામાં આ પ્રયોજવું. આના ચિત્રમાં પણ ચિત્રકારે ઠીક કુશળતા બતાવી છે.

## અધોમુખ (ચિત્ર નં. ૧૩૯)

નીચે જોઈ જવું તે અધોમુખ.

લજ્જા, દુઃખ અને પ્રણામ દર્શાવવા આ પ્રયોજવું. આનું ચિત્ર પણ ઠીક છે.

## લોલિત (ચિત્ર નં. ૧૪૦)

બધી દિશામાં શિથિલ લોચનથી જોવું તે લોલિત.

નિદ્રા, રોગ, આવેશ, મદ, મૂર્છા વગેરે બતાવવાને આ પ્રયોજવું.

'અદ'માં 'મંડલાકારે ફેરવવું તે લોલિત' એમ છે. 'નાશા'માં 'બધી બાજુએ ફેરવવું તે લોલિત' એમ છે. આ બાબતમાં પરિવાહિતની નોંધ જુઓ. પરિવાહિતના પરિ ઉપર ભાર મૂકવાથી 'સંર'માં આ ગોટાળો ઊભો થયો દેખાય છે

આ ચિત્રમાં ખાસ વિશેષતા નથી.

## તિર્યङ्ङનતોન્નત (ચિત્ર નં. ૧૪૧)

ત્રાંસી રીતે ઊંચેનીચે જોવુ તે તિર્યङ्ङનતોન્નત, કાન્તાના વિવ્વોકાદિમાં આ પ્રયોજવું.

ચિત્રમાં 'તિર્યગોન્નત' એમ નામ લખ્યું છે તે બરાબર નથી. ચિત્ર ઠીક છે.

## સ્કંધાનત (ચિત્ર નં. ૧૪૨)

ખભા ઉપર માથાને ઢાળી દેવું તે સ્કંધાનત

નિદ્રા, મદ, મૂર્છા અને ચિન્તા દર્શાવવા તે પ્રયોજવું.

આનું ચિત્ર ઠીક છે. નામમાં ભૂલ છે તે કોષ્ટક ઉપરથી સમજાશે.

**ભ્રૂપ્રકારો = દષ્ટિ**[૭]

આ ચિત્રાવલીમાં સાત ચિત્રો ઉપર અમુક અમુક દષ્ટિનાં નામો લખ્યાં છે, પણ ખરી રીતે એ દષ્ટિભેદો નથી. 'નાશા' વગેરે ગ્રંથોમાં દષ્ટિના ત્રણ મૂલગત ભેદો અને તેના પ્રભેદો વર્ણવ્યા છે, પણ એમાં એકે અહીં આપેલા ભેદ પૈકી નથી. 'નાશા' વગેરેમાં ભ્રૂપ્રકારોનાં વર્ણન છે તે જ આ પ્રકારો છે એમ તેનાં નામ, વ્યાખ્યા અને વિનિયોગ ઉપરથી સિદ્ધ થાય છે. દુર્ભાગ્યે 'અદ'માં ભ્રૂપ્રકોપનું વર્ણન નથી, એટલે 'નાશા' તથા 'મંર'માં જ એનું વર્ણન મળે છે. આ બે વચ્ચે

---

૭. 'નાશા', ૮, ૧૧૯-૧૨૯; ' ', ૭, ૪૩૫-૪૪૧.

દરેક ભ્રૂપ્રકારો અને તેની વ્યાખ્યા–વિનિયોગમાં ખાસ ભેદ નથી. તે સાથેના કોષ્ટક નંબર ઉપરથી સમજાશે.

આ ચિત્રાવલિમાં જે ચિત્રો આ ભ્રૂપ્રકારોનાં આપ્યાં છે તે બહુ અસરકારક નથી. ખરી રીતે દરેક ચિત્રમાં ભમ્મરનું વિશિષ્ટ પ્રકારનું હલનચલન બતાવવું જોઈએ, પણ આ ચિત્રોમાં એવું ખાસ વિશિષ્ટ લક્ષણ નથી. અહીં નીચે દરેક પ્રકારનાં વ્યાખ્યા–વિનિયોગ નોંધ્યાં છે. સંખ્યાંક ક્રમ તથા નામકરણમાં આ ચિત્રાવલિ 'સંર'ને અનુસરે છે તેથી અહીં વ્યાખ્યાઓ પણ 'સંર'માંથી આપી છે.

## સહજા (ચિત્ર નં. ૧૧૯)

સ્વાભાવિક સ્થિતિમાં હોય તે ભ્રૂને સહજા કહેવાય. તેને અકુટિલ (અકૃત્રિમ) ભાવો બતાવવામાં પ્રયોજવી.

## પતિતા[૮] (ચિત્ર નં. ૧૨૦)

બંને અથવા એક પછી એક ભમ્મર જ્યારે નીચે ઢાળવામાં આવે ત્યારે તેને પતિતા કહેવાય.
(વિસ્મય, હર્ષ, રોષ,) અસૂયા, જુગુપ્સા, હાસ અને ઘ્રાણ (સૂંઘવાની ક્રિયા) બતાવવાને આ પ્રયોજવી.

---

૮. અહીં મૂળમાં પાઠનો ગોટાળો લાગે છે. "નારા"માં ઉત્ક્ષિપ્તા અને પતિતા માટે આમ છે:

भ्रुवोरुन्नतिरुत्क्षेपः सममेकैकशोऽपि वा ।
अनेनैव क्रमेणैव पातनं स्यादधोमुखम् ॥ १२० ॥
कोपे वितर्के हेलायां लीलादौ सहजे तथा ।
दर्शने श्रवणे चैव भ्रुवमेकां समुत्क्षिपेत् ॥ १२४ ॥
उत्क्षेपो विस्मये हर्षे रोषे चैव द्वयोरपि ।
असूयिते जुगुप्सायां हासे घ्राणे च पातनम् ॥ १२५ ॥

જ્યારે 'સર' માં આમ છે:

पतिता स्यादधो याता सद्वितीयाऽथवा क्रमात्
उत्क्षेपे विस्मये हर्षे रोषेऽसूयाजुगुप्सयोः
हासे घ्राणे च पतिते विधीयेतामुभे भ्रुवौ ॥ ४३६ ॥
उत्क्षिप्ता संमतान्वर्था क्रमेण सह यान्यया (?या)
धीर्णा कोपे वितर्के च दर्शने श्रवणे निजे
भ्रूलीलाहेलयोश्चैवा प्युत्क्षिप्ता विचक्षणैः ॥ ४३७ ॥

આ બંનેમાં વ્યાખ્યા તો એક જ છે, પણ વિનિયોગ 'નારા'માં વિસ્મય, હર્ષ ને રોષ માટે ઉત્ક્ષિપ્તાનો પ્રયોગ કહ્યો છે. ત્યારે 'સર' એ ત્રણે ભાવો માટે પતિતાનું પ્રયોજન કહ્યું છે. મને એમ લાગે છે કે 'નારા'નો પાઠ સાચો છે અને 'સંર'માં 'નારા' ઉપરથી આ ભાગ ગોઠવવામાં ગોટાળો ઉત્પન્ન થઈ ગયો છે. ખરી રીતે 'સર'માં ૪૩૬ની બીજી લીટીનો 'ઉત્ક્ષેપે' શબ્દ બંધબેસતો નથી જ, જ્યારે 'નારા'માં 'ઉત્ક્ષેપો' શબ્દ બંધબેસતો છે. વળી વિસ્મય, હર્ષ અને રોષમાં ભ્રમર નીચી નમે જ નહિ. ઊંચી જ થાય એ સ્વાભાવિક સ્થિતિ ધ્યાનમાં લેતાં પણ 'નારા'નો પાઠ જ અહીં સ્વીકાર્ય જણાય છે. 'ઉત્ક્ષેપો'નો 'ઉત્ક્ષેપે' થતાં જ આ ગોટાળો ઉદ્ભવ્યો લાગે છે. એટલે આ ત્રણે ભાવોને મેં કૌંસમાં મૂક્યા છે.

### ઉત્ક્ષિપ્તા (ચિત્ર નં. ૧૨૧)

એક પછી એક અથવા બંને સાથે અર્થ મુજબ ઊંચે લઈ જવી તે ઉત્ક્ષિપ્તા.

સ્ત્રીનો કોપ, વિતર્ક, દર્શન, શ્રવણ, (વિસ્મય, હર્ષ, રોષ,) વગેરે બતાવવાને આ પ્રયોજવી.

### રેચિતા (ચિત્ર નં. ૧૨૨)

એક જ ભમ્મરને લલિત રીતે ઊંચી લઈ જવાય ત્યારે તેને રેચિત કહેવાય.
આને નૃત્યમાં પ્રયોજવી.

નોંધ : ઉત્ક્ષિપ્તા અને રેચિતા વચ્ચે ફરક માત્ર એટલો જ કે પહેલા પ્રકારમાં બન્ને ઊંચે ચડાવવી, જ્યારે બીજામાં એક જ. ખરી રીતે એક જ ભમ્મરને ઊંચે ચડાવવામાં કોઈ ભાવને વ્યક્ત કરવાનું મુશ્કેલ પડે, તેથી એનો પ્રયોગ નૃત્યના અંગ તરીકે ગૌણ રીતે કરવાનું કહ્યું છે. ઉત્ક્ષિપ્તામાં કાં તો બંનેને સાથે, અથવા બંનેને એક પછી એક ઊંચે ચડાવવી એમ છે.

### નિકુંચિત (ચિત્ર નં. ૧૨૪)

એક અથવા બંનેનો મૃદુ ભંગ તે નિકુંચિત.

મોટ્ટાયિત, કુટ્ટમિત, વિલાસ અને કિલકિંચિતમાં આ પ્રયોજવી.

### ભ્રુકુટિ (ચિત્ર નં. ૧૨૩)

મૂળથી માંડીને આખી યે બંને ભમ્મરો જ્યારે ઊંચે ચડાવાય ત્યારે તેને ભ્રુકુટિ કહેવાય.

આનું પ્રયોજન ક્રોધ બતાવવામાં કરવું.

### ચતુરા (ચિત્ર નં. ૧૨૫)

બંને ભમ્મરના જરાક સ્પંદનથી જ્યારે તે લાંબી થાય ત્યારે ચતુરા કહેવાય.

રુચિર, સ્પર્શ અને લલિત શૃંગાર દર્શાવવામાં આને પ્રયોજવી.

આ સાતે પ્રકારોનાં ચિત્રોમાંથી ચતુરા તથા ભ્રુકુટિનાં ચિત્રો સુભગ છે. ચતુરાના ચિત્રમાં લલિત શૃંગારનો ભાવ તથા સીધી લાંબી ભમ્મર ચોકખી દેખાય છે. ભ્રુકુટિના ચિત્રમાં મૂળથી ઊંચે ચડાવેલી ભમ્મર તથા ખૂબ ક્રોધ સ્પષ્ટ દેખવામાં આવે છે, પતિતાના ચિત્રમાં આખું મોં જરાક નીચું નમ્યું છે તેથી ભાવ સૂચવાય છે. સહજાના ચિત્રમાં પણ સારો સ્વાભાવિક ભાવ દેખાય છે. અહીં એટલું નોંધવું જોઈએ કે 'સંર'માં ઘ્રાણનો ભાવ બતાવવાને પતિતાના પ્રયોજનનું લખ્યું છે. શિરોભેદના નિહંચિત પ્રકાર અને ભ્રૂભેદના નિકુંચિત પ્રકાર વચ્ચે ભાવપ્રદર્શનની બાબતમાં ખાસ ફરક ગ્રંથોમાં નથી દેખાતો. છતાં બંનેનાં ચિત્રોમાં વિશિષ્ટ ભેદ છે. પહેલા પ્રકારના ચિત્રમાં ખભાનાં શિખરોમાં ગ્રીવા દટાઈ ગઈ છે, એમ બતાવવાને જુદા જુદા ભાવોમાંથી સ્થંભનું

નિરૂપણ ખાસ કર્યું છે. ભ્રૂપ્રકારના ચિત્રમાં વિલાસ ચોકખો દેખાઈ આવે છે. એટલું પણ નોંધવું જોઈએ કે 'અપુ' મુજબ શિરોભેદ નિહંચિતને નિકુંચિત પણ કહેતા.

## કર્પૂરમંજરી રાજકન્યા (ચિત્ર નં. ૧૨૬)

આટલા વર્ણન પછી આ ચિત્રાવલિમાંનાં ૨૩ ચિત્રો સમજી શકાશે. હવે એક ચિત્ર જેનું નામ 'કર્પૂરમંજરી રાજકન્યા' લખ્યું છે તે સમજાવવું બાકી રહે છે. ખરી રીતે એ કોઈ શિરોભેદ કે ભ્રૂપ્રકાર નથી. ચિત્રકારે અહીં તેને શા માટે મૂક્યું છે તે પણ સ્પષ્ટ સમજાતું નથી. રાજશેખરના કર્પૂરમંજરી સટ્ટકની નાયિકા કર્પૂરમંજરી રાજકુંવરી હતી, અને એ સટ્ટકમાં જે ત્રણચાર વાર કર્પૂરમંજરી રંગ ઉપર આવે છે ત્યારે તેની સ્થિતિ વિશિષ્ટ કહી છે. એમાં પણ એની દૃષ્ટિનું વર્ણન ઘણી વાર આવે છે.[૯]

અહીં એક સૂચક બાબતની નોંધ લેવી જોઈએ. આ ચિત્રાવલિમાં શિરોભેદનાં ચિત્રોની નર્તકીના તથા ભ્રૂપ્રકારોની નર્તકીના નેપથ્યવિધાનમાં ચિત્રકારે આ ભેદ રાખ્યો છે. ભ્રૂપ્રકારોની નર્તકીએ ઇજાર પરિધાન કરેલી છે, જ્યારે શિરોભેદનાં ચિત્રોમાં ચણિયા જેવું દેખાય છે. અને અહીં કર્પૂરમંજરીના ચિત્રમાં એને ચિત્રકારે ઇજાર પહેરાવી છે, તેથી કદાચ એમ હોય કે ચિત્રકારના મનમાં કર્પૂરમંજરીની કોઈ વિશિષ્ટ દૃષ્ટિનું નિરૂપણ કરવાનું હોય. કર્પૂરમંજરીના બધા પ્રવેશોમાંથી જે પ્રવેશમાં એ તિલકનો દોહદ પૂરવાને એના તરફ તિર્યગવલોકન કરે છે તે પ્રસંગ આ ચિત્રને વધારેમાં વધારે બંધબેસતો છે એમ હું ધારું છું. સુંદર આભૂષણે શણગારેલી નાયિકા જેમ નાયકના દોહદ પૂરવાને તેના તરફ સ્નિગ્ધ દૃષ્ટિ, લલિત ચેષ્ટા સાથે, કરે તેમ અહીં કર્પૂરમંજરી તિલક તરફ જુએ છે એ વખતનું કર્પૂરમંજરીનું ચિત્ર ચિત્રકારે અહીં સશરીર બનાવ્યું લાગે છે. મૂળમાં એ વખતની એની દૃષ્ટિનું વર્ણન આમ છે:[૧૦]

> तिकरवाणं तरलाणं कज्जलकलासंवग्गिदाणं चि से
> पसे पञ्चसरं सिलीमुहधरं णिच्चं कुणन्ताणं अ ।
> णेत्ताणं...

(તિક્ષ્ણ, તરલ, કજ્જલ કલાથી યુક્ત, હાથમાં બાણવાળા કામને ધારતાં નયનો...) આથી, તેમજ એ પ્રવેશે છે ત્યારની નાટ્યસૂચિ ઉપરથી જણાશે કે નાટકકારે આ સ્થળે નાયિકાને વિશિષ્ટ આભૂષણે શણગારાએલી કલ્પી છે. અહીં પણ એમાં વિશિષ્ટ આભૂષણો જ છે. તેથી એટલી સૂચના કરું છું કે આ ચિત્ર કર્પૂરમંજરીના આ પ્રસંગને અનુલક્ષતું હોય તો બને ખરું.

---

૯. જુઓ પૃ. ૩૧, ૪૨, ૫૯, ૬૭ (નિર્ણયસાગર આવૃત્તિ)

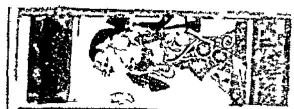





































આકૃતિ ૧૧૯ થી ૧૩૦ નાટ્યશાસ્ત્રના કેટલાક સ્વરૂપો

## કોષ્ટક સં. ૧

### શિરોભેદનાં નામ તથા સંખ્યાંકક્રમ

| સં. | નામ | 'નાશા' | 'અપુ' | 'અદ' | 'સંર' | ચિત્રાવલી | વધુ વિગત |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ૧ | આકમ્પિત | ૧ | ૧ | ... | ૬ | ૬ | ચિત્રાવલિમાં મૂળ સં. ૧૬ વાળા ચિત્રનું નામ આકમ્પિત' જોઈએ. |
| ૨ | કમ્પિત | ૨ | ૨ | ૬ | ૫ | ૫ | કમ્પિત નામવાળા ચિત્ર ઉપર સં. ૩ છે તે બરાબર નથી સં. ૫ જોઈએ. |
| ૩ | ધુત | ૩ | ૩ | ૫ | ૧ | ૧ | |
| ૪ | વિધુત | ૪ | ૪ | ... | ૨ | ૨ | |
| ૫ | પરિવાહિત | ૫ | ૫ | ૯ | ૮ | ૮ | સુધારેલ સં. ૫ ખોટો છે. મૂળ સં. ૮ સાચો છે. |
| ૬ | આધૂત | ૬ | ૬ | ... | ૩ | ૩ | આ નામવાળા ચિત્ર ઉપર સં. ૫ છે તે બરાબર નથી સં. ૩ જોઈએ. |
| ૭ | અવધૂત | ૭ | ૭ | ... | ૪ | ૪ | સુધારેલ સં. ૪ સાચો છે. જૂનો સં. ૬ ખોટો છે. |
| ૮ | અંચિત | ૮ | ૮ | ... | ૯ | ૯ | |
| ૯ | નિહંચિત | ૯ | ૯ નિકુંચિત | ... | ૧૦ | ૧૦ | સુધારેલ સં. ૬ ખોટો છે. |
| ૧૦ | પરાવૃત્ત | ૧૦ | ૧૦ | ૭ | ૧૧ | ૧૧ | |
| ૧૧ | ઉત્ક્ષિપ્ત | ૧૧ | ૧૧ | ૮ | ૧૨ | ૧૨ | સુધારેલ સં. ૭ ખોટો છે. |
| ૧૨ | અધોગત | ૧૨ | ૧૨ | ૩ અધોમુખ | ૧૩ અધોમુખ | ૧૩ અધોમુખ | સં. ૧૩ વાળા ચિત્ર ઉપર અધોમુખ નામ છે. તે ઉદ્વાહિત જોઈએ. |
| ૧૩ | લોલિત | ૧૩ | ૧૩ | ૪ આલોલિત | ૧૪ | ૧૪ | સુધારેલ સં. ૮ ખોટો છે. |
| ૧૪ | ઉદ્વાહિત | ... | ... | ૨ | ૭ | ૭ | સં ૭ વાળા ચિત્ર ઉપર ઉદ્વાહિત છે તે અધોમુખ જોઈએ. |

| ક્રમ. | નામ | 'નાશા' | 'અપુ' | 'અહ' | 'મંર' | ચિત્રાવલી | વધુ વિગત |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ૧૫ | તિર્યક્‌નતોન્નત | ... | | ... | ૧૫ | ૧૫ | |
| ૧૬ | સ્કંધાનત | ... | ... | ... | ૧૬ | ૧૬ | નવા સં. ૩ વાળા ચિત્રનું નામ આકમ્પિત નથી, સ્કંધાનત છે. |
| | | | | ... | | | |
| ૧ | આંરાત્રિક | ... | ... | ... | ૧૭ | ... | |
| ૨ | સમ | ... | ... | ૧ | ૧૮ | ... | |
| ૩ | પાર્શ્વાભિમુખ | ... | ... | ... | ૧૯ | ... | |
| ૪ | આકૃત કોક પ્રતમાં મળે છે. | ... | ... | ... | ... | | |

નોંધ : 'નાશા' ની કેટલીક પ્રતોમાં આધૂતને બદલે ઉદ્વાહિત છે, અને અમુક પ્રતોમાં તેરને બદલે ચૌદ શિરોભેદ છે, તેમાં ચૌદમો ભેદ પ્રાકૃત નામે છે. જુઓ 'નાશા' ભાગ ૨.

## કોષ્ટક સં. ૨

### ભ્રૂપ્રકારોનાં નામ તથા સંખ્યાક્રમ

| | | 'નાશા' | 'મંર' | ચિત્રાવલિ | વધુ વિગત |
|---|---|---|---|---|---|
| ૧ | ઉત્ક્ષિપ્તા | ૧ | ૩ | ૩ | |
| ૨ | પતિતા | ૨ | ૨ | ૩ | મૂળ સં. ૨ સાચો છે. સુધારેલ ૧૦ ખોટો છે. |
| ૩ | ભ્રુકુટિ | ૩ | ૬ | ૬ | મૂળ સં. ૨ સાચો છે. સુધારેલ ૧૨ ખોટો છે. |
| ૪ | નિકુંચિતા | ૪ | ૪ | ૫ | |
| ૫ | રેચિતા | ૫ | ૪ | ૪ | મૂળ સં. ૪ સાચો છે. ૧૧ ખોટો છે. |
| ૬ | સહજ | ૬ | ૧ | ૧ | |
| ૭ | ચતુરા | ૭ | ૭ | ૭ | |

નોંધ: (આ લેખ "જૈનચિત્રકલ્પદ્રુમ"માં છપાયો છે. તેમાંથી અહીં લઈએ છીએ. જે ચિત્રોની સમજૂતી-રૂપે આ લેખનું સર્જન થયું છે તે ચિત્રોને મૂળ પુસ્તકમાં આપેલા નંબર એમ ને એમ રાખ્યા છે, અને ચિત્રોનો બ્લોક આ પુસ્તકમાં અન્યત્ર છાપ્યા છે તેમાં પણ ચિત્ર નંબર એ પ્રમાણે જ છે.)

## સરસ્વતીચંદ્ર – એક સકલકથા

ગોવર્ધનરામ પંડિત હતા. એમના જમાનામાં સંસ્કૃત અને અંગ્રેજી સાહિત્યનું ઉચ્ચતમ જ્ઞાન ગણાય તે એમણે મેળવ્યું હતું. નવી થયેલી યુનિવર્સિટીના એ ગ્રેજ્યુએટ હતા. એલએલ. બી. થયેલા એ સફળ વકીલ હતા. સંસ્કૃતના કાવ્યસાહિત્ય તેમ જ વેદાન્તાદિ વિષયોનું એમનુ જ્ઞાન તલસ્પર્શી હતું. પણ ગોવર્ધનરામ માત્ર પંડિત નહોતા. એમને મળેલું જ્ઞાન એમણે પચાવ્યું હતુ, આત્મસાત્ કર્યું હતુ. એ પંડિત હતા તેના કરતાં વધુ તો સમર્થ તત્ત્વચિંતક અને વિચારક હતા પૂર્વ અને પશ્ચિમના જ્ઞાનના ઓઘ એક બીજા સાથે સામસામે આવીને અથડાતા હતા, ત્યારે એ બન્નેના પરિબળોને સમજવામા, એ બન્નેની અન્તર્ગત શક્તિ પ્રમાણીને એ બન્નેનો સમન્વય કરીને પ્રજા પાસે મૂકવામાં સ્પષ્ટ વિચાર અને દર્શન આવશ્યક હતું. ગોવર્ધનરામમાં આવો વિચાર અને આવું દર્શન હતુ. બહુ નાના હતા ત્યારથી જ એમણે Practical Asceticism વિશેની પોતાની વિચારસરણી બાંધી લીધી હતી, અને એમણે પોતાનુ જીવન તથા સરસ્વતીચંદ્રનું જીવન આ સિદ્ધાન્ત ઉપર રચ્યાં હતાં એટલે ગોવર્ધનરામ સમર્થ પંડિત હતા, સમર્થ વિચારક હતા, પણ સાથે જ પોતે બાંધેલા વિચારને આચારમા મૂર્ત કરનાર સમર્થ કર્મનિષ્ઠ વ્યક્તિ પણ હતા. આથી એમના જીવનમાં અને એમની કૃતિમાં વિચાર અને આચારનો મેળ સાધવા એમણે હમેશ પ્રયત્ન કર્યો છે. આ વિચારને અને આ અચારને એમણે પોતાની કૃતિઓ દ્વારા પ્રજા પાસે મૂકયા છે.

એમણે 'સરસ્વતીચંદ્ર' ઉપરાંત, 'લીલાવતી જીવનકલા,' 'સ્નેહમુદ્રા,' 'સાક્ષરજીવન,' 'દયારામનો અક્ષરદેહ,' 'Classical Poets of Gujarat'– વગેરે ગ્રન્થો પણ લખ્યા છે. આ બધામાં લેખકની પંડિતાઈ સ્પષ્ટ દેખાય છે અને આ ગ્રન્થો સમાજના ભણેલા વિચારકો જ સમજી શકે તેવા છે પરંતુ 'સરસ્વતીચંદ્ર'નુ સાન તેવું નથી હું તો એક વિશિષ્ટ અર્થમા સરસ્વતીચંદ્રને લોકભોગ્ય ગ્રન્થ ગણું છું. ગોવર્ધનરામે પોતે આ ગ્રન્થ લખતી વેળાએ સમસ્ત લોકને એટલે સમસ્ત સમાજને લક્ષમા ગણ્યો છે. સમસ્ત સમાજના અર્થમા 'લોક' શબ્દ વાપરીએ, અને માત્ર અભણ વર્ગ એટલે લોક એ અર્થ ન લઈએ તો સરસ્વતીચંદ્ર લોકભોગ્ય ગ્રન્થ છે લોક અથવા સમાજમા જુદી જુદી કક્ષાઓ હોય છે. ગોવર્ધનરામે પોતે આ કક્ષાઓ પહેલા ભાગની પ્રસ્તાવનામાં આમ ગણાવી છે :

"૧ સત્યશોધક વર્ગ માનસશાસ્ત્રના અભ્યાસને અર્થે જ નવલકથાઓ વાંચે છે.

૨. સારશોધક વર્ગ નવલકથામાંથી સુંદરતા આદિ પોતાને રુચતાં તત્ત્વ શોધે છે. અને શેષ ભાગ પડતો મૂકે છે.

આ ઉભય વર્ગની સાથે વ્યવહાર રાખવામાં ગ્રન્થકારોને નવલકથા એ જ એક સાધન છે એમ નથી, અનેક આકારમાં તેમની સાથે સંબંધ કરાય છે; પરંતુ નવલકથાના લ્હાણામાં એ વર્ગ પણ ભાગ માગશે તે ભૂલવા જેવું નથી. કારણ, વાંચનાર વર્ગમાં એ મુકુટમણિને સ્થાને છે. તેમની સંખ્યા ઘણી ઓછી હોય છે, પરંતુ તેમની પૂજનીયતા—તેમનું બ્રહ્મવર્ચસ્—સર્વમાન્ય છે.

૩. ત્રીજા વર્ગની સંખ્યા અગણ્ય છે. નવલકથા વાંચવાની વૃત્તિ નીચલાં કારણોમાંથી એક અથવા અનેક તેમને પ્રેરનાર હોય છે :

(ક) વાર્તાની રચનાનો જિજ્ઞાસારસ. આ રસ સર્વ બાળકોમાં હોય છે, સ્ત્રીઓનું તો એ લક્ષણ ગણાય છે, અને ચડતી અવસ્થામાં ઘણાકમાંથી તે જતો નથી.

(ખ) મદન અને સ્ત્રીની વાર્તાઓને વશ થએલાં ચિત્ત. આવાં ચિત્ત નવલકથાઓ જોઈ વિહ્વલ બની જાય છે અને એવી કથાઓના અતિ સંભોગથી અંતે નિર્વીર્ય થાય છે.

(ગ) કથાઓ વાંચવાનું વ્યસન–અફીણ, દારૂ વગેરેના વ્યસન જેવું જ, તે છોડયું છૂટતું નથી.

(ઘ) શાસ્ત્રીય અને કઠિન ગ્રંથો વાંચતાં પડતો શ્રમ. ઘણાક ભણેલાઓ આળસુ હોય છે અને શ્રમ લેવાની તેમની અનિચ્છાને, વિદ્યાર્થી અવસ્થા છૂટતાં, વારનાર કોઈ હોતું નથી.

(ઙ) શાસ્ત્રીય વિષયનું અસંસ્કારી રસેન્દ્રિય.

(ચ) નિરક્ષરતા અને નવરાશ.

ભણેલા તેમ જ અભણ વર્ગનો મોટો ભાગ આ છેલ્લા વર્ગમાં આવી જાય છે અને તેથી જ નવલકથાઓ આજકાલ દિગ્વિજય પામી દેખાય છે. આ સર્વ વિચારી ભિન્ન ભિન્ન સર્વ આવા વાંચનારને જમે ઉધાર કરતાં સરવાળે હાનિ ન થાય અને લાભ થાય એવી રચના કરવી એ એકેએક કથાકારનો ઉદ્દેશ હોવો જોઈએ, અને વાંચનારની રુચિ શોધી તેને અનુકૂળ પોતે થવું તેના કરતાં તેની સદ્રુચિને અનુકૂળ થવાનું રાખી, બીજી રીતે પોતાની અભીષ્ટ સદ્રુચિ વાંચનારમાં ઉત્પન્ન કરવામાં વીર્યવાન ગ્રંથકારનું પુરુષત્વ સફળ થાય છે. ”

આ ત્રણે કક્ષાના વાંચનાર માટે એટલે કે લોકસમસ્ત માટે ગોવર્ધનરામે આ કથા રચી છે એમ પોતે કહે છે. જો કે પહેલાબીજા વર્ગને એમણે જરાક વધુ ધ્યાનમાં રાખ્યા લાગે છે, છતાં એમની ઇચ્છા બધાને એમાંથી અનુકૂળ વસ્તુ મળી રહે એવી કથા રચવાની હતી તે પણ સ્પષ્ટ છે અને લોકનો અર્થ ઉપરના ત્રણે કક્ષાનો લોક એવો લઈને હું એમ કહું છું, સરસ્વતીચંદ્ર લોકભોગ્ય કથા છે. વિદ્વાનો અને પંડિતોને ભોગ્ય તો એ છે જ, પણ ત્રીજા વર્ગના અગણ્ય લોકને પણ એ ભોગ્ય છે તેનું એક દૃષ્ટાન્ત હું આપું. સરસ્વતીચંદ્રનો બીજો ભાગ કોલેજમાં ભણાવતાં મેં એક વખત કહ્યું કે આપણે જેમ સામાન્ય જનસમાજ પાસે પ્રેમાનંદાદિનાં આખ્યાનો વાંચીએ છીએ તેમ જ ગુણસુંદરીની આ કથા પણ વાંચી શકાય અને સામાન્ય જન એને માણી શકે. બેએક મહિના પર એક વિદ્યાર્થીએ મને કહ્યું કે હું એક હજારેક માણસની વસ્તીવાળા ગામમાં

રહું છું અને ત્યાં છેલ્લા એક અડવાડિયાથી ગુણસુંદરીની આ કથા રોજ રાતે વાંચું છું. બૈરાંઓ અને પુરુષો એને રસથી સાંભળે છે અને "હજી વધુ વાંચો" એમ કહે છે. આમ સરસ્વતીચંદ્રમાં ઉપરના ત્રીજા વર્ગના લોકથી ભોગવી શકાઈ એવું વસ્તુ પણ ઠીક પ્રમાણમાં છે.

ઘણીખરી કથાના લેખકો ઉપરના ત્રણ વર્ગમાંથી એકાદ વર્ગને જ ધ્યાનમાં રાખે છે, જ્યારે ગોવર્ધનરામે ત્રણે વર્ગને ધ્યાનમાં રાખ્યા છે એટલે એ લોકસમસ્ત માટેની કથા છે. આ વાતને બરાબર સમજાય તો એ પણ સમજાય કે ગોવર્ધનરામની કથાની આ સિદ્ધિ ઘણી મોટી છે.

સરસ્વતીચંદ્રને મેં અહીં કથા કહી છે, નવલકથા કહી નથી તેનું કારણ છે. આવી જાતની કથા લખવાનું આપણને પશ્ચિમના સંપર્ક પછી આવડયું અને માટે આવી કથાને આપણે પશ્ચિમી વિવેચનની પરિભાષામાં નવલકથા કહીએ છીએ: છતાં બધાં વિવેચકોને લાગ્યું છે કે સરસ્વતીચંદ્ર સામાન્ય અર્થમાં નવલકથા નથી. કોઈ એને મહાનવલ પણ કહે છે.

સરસ્વતીચંદ્ર લખવામાં, એના વસ્તુમાં તેમ જ એની આકૃતિમાં, જેટલી પ્રેરણા ગોવર્ધનરામને પશ્ચિમની કૃતિઓમાંથી મળી છે, તેટલી જ કે તેથી વધુ પ્રેરણા એમને ભારતીય કૃતિઓમાંથી મળી છે. અને ખરી રીતે એનું આંતરિક ઘડતર તો ભારતીય જ છે એ વાતને ધ્યાનમાં રાખીને આપણે એના વિવેચનમાં માત્ર પશ્ચિમના સિદ્ધાન્તોને જ ગણતરીમાં ન લેવા જોઈએ પણ ભારતીય વિવેચનના સિદ્ધાન્તોને પણ ધ્યાનમાં લેવા જોઈએ.

ભારતીય વિવેચનમાં રુદ્રટ, અભિનવ, વગેરે કથાના બે પ્રકાર ગણે છે. તેમાંથી એક પ્રકારને ખંડકથા અને બીજાને સકલકથા કહે છે. કથાના આ બે પ્રકારો જેવા જ કાવ્યના બે પ્રકારો પણ ગણાય છે. ખંડકથા જેવો પ્રકાર તે ખંડકાવ્ય કે લઘુકાવ્ય અને સકલકથા જેવો પ્રકાર તે મહાકાવ્ય. અને મહાકાવ્ય કે સકલકથા અને ખંડકાવ્ય કે ખંડકથા વચ્ચે ભારતીય કાવ્યશાસ્ત્ર આમ ભેદ કરે છે: ભારતીય કાવ્યશાસ્ત્ર મુજબ મહાકાવ્ય અને સકલકથામાં માનવજીવનના ચાર પુરુષાર્થોનું એટલે કે ધર્મ, અર્થ, કામ અને મોક્ષ એ ચારેનું નિરૂપણ હોવું જોઈએ. અને ખંડકાવ્ય કે ખંડકથામાં આ ચારમાંથી એકાદનુ નિરૂપણ હોવું જોઈએ. આ પરિભાષાને નજર આગળ રાખીને હું સરસ્વતીચંદ્રને નવલકથા નથી કહેતો પણ સકલકથા કહું છું.

આપણા સાહિત્યમાં રામાયણ અને મહાભારત આ દૃષ્ટિએ સકલકથા છે. માનવજીવનના ચારે પુરુષાર્થનું નિરૂપણ એમાં છે. એવી જ રીતે સરસ્વતીચંદ્રમાં પણ માનવજીવનના ચારે પુરુષાર્થનું નિરૂપણ છે. પહેલા બે ભાગમાં અર્થ અને કામનુ નિરૂપણ છે. લક્ષ્મીનન્દન અને મુંબઈ, સુવર્ણપુર અને રત્નનગરી—એ અર્થનાં પ્રતીકો છે. અને બુદ્ધિધન, શઠરાય અને ભૂપસિંહની કથા કામના, ધર્મવિમુખ કામના નિરૂપણની કથા છે. બીજા ભાગમાં પણ અર્થ અને કામ છે, પણ એ બન્ને ત્યાં ધર્માભિમુખ બનતા જાય છે. ત્રીજો ભાગ ધર્મપ્રધાન છે અને ચોથામાં મોક્ષને પ્રધાનપદ આપી એમાં કામ અને ધર્મની સૂક્ષ્મ મીમાંસા કરવામાં આવી છે. આમ સરસ્વતીચંદ્ર સકલકથા છે. માનવજીવનનું સમગ્રતયા એમાં નિરૂપણ થયું છે. એમાં ચારે પુરુષાર્થનું, સત્ત્વાદિ ત્રણે ગુણોનું,

શૃંગારાદિ બધા રસોનું, ચારે વર્ણ અને ચારે આશ્રમના ધર્મોનું—એમ સમગ્ર માનવજીવનનું અદ્ભુત નિરૂપણ છે આ ભારતીય દૃષ્ટિને ધ્યાનમાં રાખીને આપણે એને નવલકથાને બદલે સકલકથા કહીએ તે જ યોગ્ય છે

અને એ સમગ્ર માનવજીવનની કથા છે તેથી જ આગળ કહેલા સમસ્ત લોકને માટે એ ઉપભોગ્ય બને છે

(સંસ્કૃતિ જાન્યુ '૫૬)



# નવલકથા અને નવલિકા

## [ બંધારણની દૃષ્ટિએ ]

છેલ્લા ચાર દાયકામા આપણી ભાષા કેવો વિકાસ પામતી રહી છે તેનો વિચાર કર્યા પછી હવે, આપણે એ ગાળામા આપણાં વિધ વિધ સાહિત્યસ્વરૂપો ( forms of literature )નો કેવો વિકાસ થયો છે તે તપાસીએ નાટક નાટિમ, નવનકથા, નવલિકા અને કાવ્ય જેવાં સાહિત્યસ્વરૂપોમાંથી, કાવ્યને આ ચર્ચાની મર્યાદાથી બહાર રાખ્યું છે માટે નાટક, નવનકથા તેમ જ નવલિકાનાં સ્વરૂપોનો વિચાર અહીં કરીશુ લેખકને પોતાના રોજબરોજના અનુભવથી પોતાનુ મન સમૃદ્ધ થયેલુ લાગે ત્યારે એ પોતાના વિચારોને વ્યક્ત કરવાને માટે જુદા જુદા સાહિત્યસ્વરૂપોમાંથી કોઇ પણ એકનો આશ્રય લે છે આથી કરીને જુદા જુદાં સાહિત્યસ્વરૂપોનુ બનેલુ સમસ્ત સાહિત્ય, સમાજમાં પ્રવર્તતા વિવિધ વિચારો વહેમો, માન્યતાઓ, સંસ્કારો આદિનુ પ્રતિબિમ્બ બને છે એટલે, કોઇ પણ સાહિત્યના વિકાસનો અભ્યાસ કરવામાં તે તે સાહિત્યમા પ્રતિબિમ્બિત થએલાં તત્કાલીન સમાજ-માનસનો વિકાસ તપાસવાનુ પણ જરૂરી બને છે

પણ આ સમાજમાનસનુ પ્રતિબિમ્બ નાટકાદિ જે સાહિત્યસ્વરૂપોમાં પડે છે તે પોતે સાહિત્યનાં સ્વરૂપો છે અને એ દરેકને પોતપોતાનુ વિશિષ્ટ સ્વરૂપ ( form ) હોય છે નાટક, કવિતા, નવલકથા, નવલિકા એ દરેક, સ્વરૂપ પરત્વે, એકબીજાથી ભિન્ન છે એથી કરીને સમસ્ત સાહિત્ય ।। વિકાસને આપણે તપાસીએ ત્યારે આ જુદા જુદા સાહિત્યસ્વરૂપોના દેહનો વિકાસ કેમ થયો છે તે પણ આપણે તપાસવુ જોઈએ ખરી રીતે જુદા જુદાં સાહિત્યસ્વરૂપની શક્તિ જુદી જુદી જાતની હોય છે જે અસર નાટકથી પડે તે જ અસર નવલકથાથી ન પડે અને અસરનો આ ભેદ એના સ્વરૂપભેદથી નીપજે છે કેમ કે સ્વરૂપભેદ પ્રમાણે એને નિરૂપતી કલામા પણ ભેદ ઊપજે છે માટે જ દરેક સ્વરૂપનું દેહબંધારણ કેવુ છે અને એના વિકાસમા ક્રમિક ફેરફારો કેમ થતા રહ્યા છે તે તપાસવુ જરૂરી છે એમ કરીએ ત્યારે જ સાહિત્યકારની કલાનો એના સમગ્ર રૂપમા આપણને ખ્યાલ આવે

આથી કરીને અહીં આ જુદા જુદા સાહિત્યસ્વરૂપોનો દેહવિકાસ કેમ થયો છે તે આપણે પહેલાં તપાસીશુ અને તેમ કર્યા પછી એમાં પ્રતિબિમ્બિત થયેલી સમાજમનોદશાને આપણે તપાસીશુ

અહીં આપણે નવલકથાનો તેમ જ નવલિકાનો વિચાર સાથે જ કરીશુ આમ કરવાનો હેતુ કલાદૃષ્ટિએ આ બન્ને સ્વરૂપો અભિન્ન છે એમ સૂચવવાનો નથી પણ એ બન્નેના દેહબંધારણનાં જે તત્ત્વો વિશે મારે અહીં ચર્ચા કરવી છે તે બન્નેને સમાન છે, તે જ છે નવલકથાનો સાહિત્ય પ્રકાર તો બધા જ દેશમા અને બધા જ કાળમા ખેડાએલો દેખાય છે તેથી એ નવો જ પ્રકાર છે

એમ કહી શકાય નહીં, પણ આપણે ત્યાં હમણાં એનું જે સ્વરૂપ પ્રવર્તે છે તે લગભગ તદ્દન નવીન છે એમ ખુશીથી કહી શકાય. આપણે ત્યાંની નંદશંકરાદિની નવલકથાને મુકાબલે પણ આજની મુનશી-આદિની નવલકથાઓનું સ્વરૂપ નવીન જ લાગે છે. નવલિકાનું પણ એવું જ છે. ટૂંકી વાર્તાઓ પણ બધા જ દેશમાં અને બધા જ કાળમાં લખાતી આવી છે. પણ, નવલિકા પણ એક સ્વતંત્ર કૃતિ છે એવું તો આપણને હમણાં જ સમજાયું અને એ સમજણને લીધે હરગોવિંદદાસની અને રણજિતરામની નવલિકાઓની સરખામણીએ આજના ધૂમકેતુપ્રમુખ નવલિકાકારોની નવલિકાઓમાં જાણે કે, કાયાપલટો થઈ ગયો હોય એટલો બધો ભેદ દેખાય છે.

[illegible]

આ ચાર દાયકા દરમ્યાન નવલકથા અને નવલિકા સ્વતંત્ર કલાકૃતિઓ છે એમ સમજાયું તેથી એને યોગ્ય અને એવી વસ્તુરચના, પાત્રાલેખન, સંવાદ, વર્ણન આદિ એનાં તત્ત્વો જેથી વધુ કલાયુક્ત બને તેવા અભ્યાસો અને અખતરાઓ આપણા લેખકો કરતા ગયા છે. આને પરિણામે આજે એમ કહી શકાય કે આપણા શિષ્ટ લેખકોને નવલકથા તથા નવલિકાના કલાદેહનો સ્પષ્ટ ખ્યાલ આવી ગયો છે. અને આ સ્પષ્ટ ખ્યાલ આપવામાં પશ્ચિમની નવલકથાઓ અને નવલિકાઓનો આપણો અભ્યાસ આપણને બહુ જ કામમાં આવ્યો છે, કેમ કે આપણી આજની નવલકથાનું અને નવલિકાનું દેહધારણ પશ્ચિમની કૃતિઓના અભ્યાસ ઉપરથી જ ઊપજ્યું છે.

સંસ્કૃત સાહિત્યમાં નવલકથા મળે છે તેમ જ ટૂંકી વાર્તાઓ પણ મળે છે. નવલકથા માટે કથા અને આખ્યાયિકા એ બે શબ્દો એ સાહિત્યમાં વપરાતા તે આપણે જાણીએ છીએ. પણ મને લાગે છે કે કથા શબ્દમાં દીર્ઘ અને લઘુ બન્ને જાતની કથાઓ સમાઈ જતી. પંચતંત્રની કથાઓ લઘુ કથાઓ જ એટલે કે ટૂંકી વાર્તાઓ જ છે અને એ બતાવે છે કે જેને આપણે નવલકથા અને નવલિકા કહીએ છીએ તે બન્ને સંસ્કૃતમાં કથાને નામે ઓળખાતાં પણ સંસ્કૃત કથાના નમૂના, આજની નવલકથા કે નવલિકાની સાથે સરખાવતાં બન્ને વચ્ચે દેહબંધારણમાં ઘણો ભેદ પડી ગયો છે તે સ્પષ્ટ થાય છે. સંસ્કૃતકાળની તેમ જ બધા દેશોની પ્રાચીન કાળની વાર્તાઓ (ટૂંકી કે લાંબી) મુખ્યત્વે કથાઓ જ હતી. તેથી તેમાં કથન અને વર્ણન એ બે તત્ત્વો જ મુખ્ય હતાં. કથા અને આખ્યાયિકા એ બન્ને શબ્દો જ બતાવે છે કે એ પ્રકારનાં કથન ઉપર જ મુખ્ય આધાર રખાતો. (અને કથનમાં વર્ણન સમાઈ જતું), પ્રાચીન કાળમાં દૃશ્ય કથા અને શ્રવ્ય કથા એવો બે જાતનો ભેદ સ્વીકારાયો હતો એમ કહીએ તો ચાલે. નાટકને એક રીતે દૃશ્ય કથા કહેવાય. સામાન્ય કથા તે શ્રવ્ય કથા કહેવાય નાટક પણ દૃશ્ય અને શ્રવ્ય બન્ને પ્રકારનું હોય એ વાત તો પાછળના કાળમાં જ ઉદ્ભવ્યો છે. તેથી, નાટક જે દૃશ્ય રીતે કથાનું નિરૂપણ કરે છે તેના મુકાબલે કથા શ્રવ્ય રીતે વાતનું નિરૂપણ કરે છે એમ કહી શકાય. આ તાત્ત્વિક ભેદ બધાં જ પ્રાચીન સાહિત્યોએ બહુ ચીવટપૂર્વક પાળ્યો છે. માત્ર હમણાં હમણાં એ ભેદની પાળ તૂટતી લાગે છે. પણ આ ભેદને લીધે કથામાં તો કથન અને વર્ણન જ મુખ્ય હોય અને સંવાદ તો જરૂર પડે ત્યાં જ આવે એવું પ્રાચીન લેખકો અને વિવેચકો સ્વીકારતા એમ સ્પષ્ટ જણાય છે. વાસવદત્તા, કાદમ્બરી, પંચતંત્ર આદિ સંસ્કૃત કથાઓના નમૂના જોતાં આ વાત તરત જણાઈ રહે છે. એમાં સંવાદ તો નામનો જ, ન છૂટકે આપવો પડે તેટલો જ અપાય છે, કેમકે સંવાદથી ઊપજતો સાહિત્યપ્રકાર તે નાટક છે અને

સંવાદેતર તત્ત્વો–કથન અને વર્ણનથી ઊપજતો સાહિત્યપ્રકાર તે કથા છે એવી મર્યાદા તે જમાનાએ સ્વીકારી હતી. આથી કરીને કાદમ્બરીમાં કે એવી કથાઓમાં આપણને અનેકવિધ અને બહુ જ બારીક વર્ણનો મળે છે. પશ્ચિમમાં પણ આ વાર્તાનું સ્વરૂપ મૂળ તો વર્ણનાત્મક અને કથનાત્મક જ દેખાય છે.

આ પ્રાચીન સંસ્કૃત અને અંગ્રેજી કથાસ્વરૂપની જે અસરથી આપણે ત્યાંની નંદશંકરાદિની નવલકથાઓ તેમજ રણજિતરામાદિની નવલિકાઓ વર્ણનપ્રધાન અને કથનપ્રધાન બની છે; છતાં સંસ્કૃત કરતાં અંગ્રેજી કથાસ્વરૂપની અસર આપણા પ્રારમ્ભના લેખકો ઉપર ખૂબ વધારે હતી અને અંગ્રેજી નમૂનાઓને અનુસરીને જ એમણે આપણી પહેલી કથાઓ લખી છે તે પણ સ્પષ્ટ છે. આ વાત નવલકથાનું એક તત્ત્વ તપાસવાથી સ્પષ્ટ થશે.

સંસ્કૃત કથા અને આખ્યાયિકાઓનાં વસ્તુના અમુક ભાગ પડતા ખરા અને એ ભાગને અનુસરી ઉચ્છ્વાસાદિ જુદાં જુદાં પ્રકરણો પણ પડતાં ખરાં. છતાં, જે નમૂનાઓ આજે મળે છે તેને તપાસતાં આવાં પ્રકરણોનું પ્રમાણ, પ્રાચીન સંસ્કૃતકાળમાં, બહુ જ ઓછું રહેલું દેખાય છે. આથી કરીને સંસ્કૃત કથાનાં પ્રકરણોની લંબાઈ, આજની નવલકથાનાં પ્રકરણોની લંબાઈના પ્રમાણમાં ઘણી મોટી હતી. કાદમ્બરી જેવી કથાઓમાં તો એવા વિભાગ પડતા જ નથી અને વાર્તાકથન સળંગ વહ્યું જાય છે. એટલે, એ દષ્ટિએ આજની નવલકથામાં જે અનેક પ્રકરણો પાડી, વસ્તુને અનેક ભાગમાં વહેંચી નાખવામાં આવે છે તે રીતિ નવીન છે. અને આપણે ત્યાં તો એ અંગ્રેજીમાંથી જ આવી છે તે સ્પષ્ટ છે. પણ, નાનાં નાનાં ઘણાં પ્રકરણો પાડવાની આ રીતિ, પશ્ચિમનાં માનસમાં જ રહેલી દેખાય છે; કેમજે, સંસ્કૃતમાં જેમ કથામાં તેમ નાટકમાં પણ વસ્તુનું વિભાગીકરણ ખૂબ લાંબા અંતરે થતું દેખાય છે. કથાદિમાં તો ખૂબ લાંબા વિભાગો હોય છે જ. અને આગળ આપણે વાત કરી છે કે સંસ્કૃતમાં નાટકના અંકો અપ્રવેશ હોય છે તે પણ એ જ વાત પુરવાર કરે છે. તેને મુકાબલે, પશ્ચિમની આ રીતિ, જેમ નાટકને સપ્રવેશ બનાવી વસ્તુના નાનામાં નાના પ્રસંગનું પણ જુદું નિરૂપણ કરે છે, તેમ જ નવલકથાનાં પ્રકરણોની લંબાઈ ઓછી કરીને, પ્રકરણોની સંખ્યા જેટલી જોઈએ તેટલી વધારવાની છૂટ આપીને વસ્તુનું એવી જ જાતનું નિરૂપણ કરવાની છૂટ મેળવી લે છે પ્રાચીન કથાપ્રણાલી અને આજની નવલકથાપ્રણાલી વચ્ચેનો આ ભેદ અપ્રવેશ અને સપ્રવેશ નાટક વચ્ચેના ભેદ જેવો જ છે.

આ વાત નંદશંકરાદિની કથનપ્રધાન અને વર્ણનપ્રધાન નવલકથાઓને પણ લાગુ પડે છે. ખરી રીતે, બંધારણદષ્ટિએ, એ એક જ તત્ત્વમાં એ નવલકથાઓ નવીન છે. બાકી તો કરણઘેલો આદિ નવલકથાનું બંધારણ, તત્ત્વમાં, કાદમ્બરી, આદિ કથાઓનાં બંધારણ જેવું જ છે. એટલે આ વાતને આટલી સ્પષ્ટ કરીને હવે આપણે આપણી નવલકથાઓમાં વર્ણન, કથન અને સંવાદનું પ્રધાનત્વ ઉત્તરોત્તર કેમ થતું આવ્યું તે તપાસીએ.

આપણે ત્યાં નવલકથા વર્ણનપ્રધાન અને કથનપ્રધાન મટીને, જુદાં જુદાં સ્થિત્યન્તરોમાંથી પસાર થઈને એનાં આજનાં સ્વરૂપને કેમ પામી છે તેનો ઇતિહાસ બહુ સ્પષ્ટ છે. કરણઘેલો આદિ નવલોમાં વર્ણન અને કથનના પ્રમાણમાં સંવાદ લગભગ છે જ નહીં એમ કહી શકાય. એવી

નવલકથાઓની સરખામણીએ, સરસ્વતીચંદ્રમાં સંવાદનું તત્ત્વ ઠીક ઠીક ખીલ્યું દેખાય છે. સરસ્વતીચંદ્રનું બંધારણ તપાસતાં એમ સ્પષ્ટ જણાય છે કે એમાં વર્ણન અને કથનની સાથે સાથે સંવાદનું તત્ત્વ પણ વિકસ્યું છે. છતાં, પાછળની મુનશી આદિની નવલકથાને મુકાબલે, સરસ્વતીચંદ્ર વર્ણનપ્રધાન અને કથનપ્રધાન જ લાગે છે. અમુક અમુક સ્થળોએ તો (અને એવાં સ્થળો થોડાં નથી) એનો સંવાદ માત્ર નામનો સંવાદ રહે છે સંવાદનું માત્ર આલંબન લઈને કર્તા કથન, વર્ણન કે તત્ત્વચિન્તન ફગવતા જાય છે એવાં સ્થળો પણ એમાં છે. છતાં ગોવર્ધનરામમાં, જરૂર પડે ત્યાં ઉચિત સંવાદ યોજવાની શક્તિ હતી એટલું તો સરસ્વતીચંદ્ર ઉપરથી જરૂર પુરવાર થાય છે. ક્યાંક એના સંવાદમાં નાટકનું તત્ત્વ પણ નજરે પડે છે. છતાં, સમગ્ર દૃષ્ટિએ સરસ્વતીચંદ્ર વર્ણનપ્રધાન અને કથનપ્રધાન નવલકથા છે એમ કહેવામાં જરા ય ખોટું નથી. પણ સરસ્વતીચંદ્રની એક બાજુ નંદશંકરાદિની નવલકથાઓ છે તો એની બીજી બાજુ મુનશી આદિની નવલકથા છે. એ બન્નેની વચ્ચે સરસ્વતીચંદ્ર, જાણે કે સંક્રાન્તિનું સ્થિત્યન્તર હોય, જાણે કે બે ભિન્ન રીતિઓને સાંધનાર શૃંખલા હોય તેમ એની રીતિમાં બન્નેનાં સુભગ તત્ત્વો દેખાય છે. અલબત્ત, કેટલીક વાર વિષયની દીર્ઘસૂત્રતાને લીધે વર્ણન કથન તથા સંવાદ એમાં ક્લિષ્ટ કે નીરસ બની જાય છે ખરાં; પણ એની સાથે અહીં આપણને સમ્બન્ધ નથી. અહીં તો માત્ર એટલું જ પ્રસ્તુત છે કે બંધારણદૃષ્ટિએ, સરસ્વતીચંદ્ર મધ્યમ સ્થિત્યન્તરનો પ્રતિનિધિ છે.

એની સરખામણીમાં એના પછી આવનાર મુનશીની નવલકથાઓ સંવાદપ્રધાન ખુશીથી કહી શકાય. એમાં વર્ણન કે કથન નથી એમ નથી. પણ મુનશીની નવલકથાની અસર જેટલી સંવાદથી થાય છે તેટલી વર્ણન કે કથનથી થતી નથી. મુનશીની કળામાં નવલકથાનાં તત્ત્વ કરતાં નાટકનું તત્ત્વ જ પ્રધાન છે તેથી જ એમની નવલકથામાં યે નાટકને જ અનુકૂળ આવે એવાં તત્ત્વો બહોળા પ્રમાણમાં હાજર હોય છે. સંવાદ, જે નાટકનું મુખ્ય વ્યાવર્તક તત્ત્વ છે, તે એમની નવલકથાનો પ્રાણ છે. અલબત્ત, એમનું આખું નવલકથાસ્વરૂપ, ફ્રેન્ચ લેખક ડુમાની નવલકથાઓના નમૂના ઉપર જ ઘડાયું છે, અને એ તો જાણીતું જ છે કે ડુમાની નવલકથામાં સંવાદાદિ નાટકનાં તત્ત્વો પ્રધાન હોય છે.

આમ નંદશંકર, ગોવર્ધનરામ અને પછી મુનશી એવો વિકાસક્રમ આવી રહે છે. પણ આપણી નવલકથા કથનપ્રધાન અને વર્ણનપ્રધાન મટીને સંવાદપ્રધાન બની છે[1] તે વાત માત્ર ઐતિહાસિક દૃષ્ટિએ જ અગત્યની છે એમ નથી. નવલકથાના કલેવરમાં થએલો આ ફેરફાર એકમે બીજા અગત્યના

૧. નવલકથાની પેઠે નવલિકામાં પણ આવાં સ્થિત્યન્તર જણાય છે. રણજિતરામાદિની નવલિકાઓ વર્ણનપ્રધાન અને કથનપ્રધાન જ છે. પણ નવલિકાના સ્વરૂપનો વિકાસ આપણે ત્યાં બહુ ઝડપથી થયો છે. તેથી તરત જ—મલયાનિલ અને ધૂમકેતુમાં જ—નવલિકાને એનું ઇષ્ટ રૂપ પ્રાપ્ત થઈ ગયું દેખાય છે. અને, નવલકથામાં તો એમ નથી થયું. પણ નવલિકામાં તો વર્ણન કે કથન લગભગ શૂન્યવત્ અને સંવાદ જ પહેલેથી છેલ્લે સુધી વ્યાપક હોય (એટલે કે માત્ર સંવાદપ્રધાન નહીં, સંવાદમય) એવી નવલિકાઓ પણ આપણે ત્યાં લખાઈ છે. અલબત્ત, આવી નવલિકા અને નાટિકા વચ્ચે ખાસ કશો જ ભેદ ન રહે તે દેખીતું જ છે.

અંશોને પણ અસર કરે છે. વર્ણનપ્રધાન કે કથનપ્રધાન કથામાં વસ્તુના કાર્યવેગ ઉપર બહુ ધ્યાન અપાય નહીં. એમાં તો જુદા જુદા બનાવોની ગૂંથણી કરીને, એ બનાવોને કથન કે વર્ણનથી બને તેટલા મૂર્ત કરવાનો પ્રયત્ન હોય. તેથી કરીને એનો કાર્યવેગ સારી પેઠે ધીમો હોય, પણ સંવાદ ઉપર ભાર મુકાતાં જ, કથાના કાર્યને જોઈએ તેટલો વેગ મળી શકે. કથનપ્રધાન કે વર્ણનપ્રધાન નવલકથા અને સંવાદપ્રધાન કાર્યવેગવાળી નવલકથાની વચ્ચેનો તફાવત તે આગગાડીની મુસાફરી અને ગાડાંની મુસાફરી વચ્ચેના તફાવત જેવો છે. ગાડાંની મુસાફરીમાં પ્રકૃતિસૌન્દર્ય નિહાળવામાં જે સ્વાસ્થ્ય અને શાન્તિ હોય છે, તે આગગાડીની મુસાફરીમાં ન જ મળી શકે. આગગાડીની મુસાફરીમાં યે અમુક સૌન્દર્યસ્થાનો હોય. પણ વેગ–અતિવેગને લીધે પ્રેક્ષકની નજરમાં સ્થિરતા ન રહે. આ વાત પ્રકારાન્તરે નવલકથાને પણ લાગુ પડે છે. માત્ર કાર્યવેગથી પડતી છાપ, વર્ણનથી કે કથનથી પડતી છાપ જેટલી સ્થાયી રહી શકે નહીં એમ મને લાગે છે.

અહીં આપણે આપણી નવલિકામાં અને નવલકથામાં વર્ણન અને કથન કેવા પ્રકારનું હોય છે એના વિશે થોડો વિચાર કરી લઈએ. સર્જક સાહિત્યના જુદા જુદા પ્રકારોમાં વર્ણન એક અગત્યનો અંશ છે. નાટકમાં વર્ણનનો અંશ હવે ઓછો થતો જાય છે તે આપણે જોયું અને માત્ર દૃશ્ય નાટકમાં વર્ણનનો અંશ ગૌણ બની જાય તે સમજાય તેવું છે. પણ નવલિકામાં અને નવલકથામાં વર્ણનને હજી આજે પણ અગત્યનું સ્થાન છે, અને ન હોય તો હોવું જોઈએ તે સ્પષ્ટ છે. કરણઘેલો અને સરસ્વતીચંદ્રની સરખામણીમાં આપણી આજની નવલકથાઓમાં વર્ણન બહુ જ ઓછું થઈ ગયું દેખાય છે. મુનશીની નવલકથાઓમાં, એમની નવલકથાની કલા પણ સંવાદપ્રધાન છે તેથી વર્ણન ઓછું થઈ જાય જ: પણ, રમણલાલ, ધૂમકેતુ આદિ બીજા નવલકથા-લેખકોની કૃતિઓમાં પણ, વર્ણન પ્રમાણમાં ઠીક લંબાઈવાળુ હોય છે. છતાં એનો એક અંશ તરત જ નજરે પડી આવે તેવો છે. વર્ણન પછી તે અમુક નદી, પર્વત, નગર કે એવાં કોઈ દૃશ્યનું હોય કે દીવાનખાનું, ઑફિસ, સભા કે એવા કોઈ સ્થાનનું હોય કે પછી નાનામોટા કોઈ પાત્રના બાહ્ય દેખાવનું કે આંતરિક ભાવાનુભવનું હોય, છતાં એ બધામાં આજનો નવલકથાલેખક વેગવતી શૈલી જ વાપરે છે. વેગવતી એટલે શું તે સમજવું. બહારથી આપણે એક ખંડમાં આવીએ અને પ્રવેશતાં જ ચારે બાજુ એક દૃષ્ટિ ફેરવીને જે નજરમાં આવે તેને અવધાનમાં લઈ લઈએ; અને પછી એ અવધાનમાં લીધેલી વીગતો ઉતાવળમાં વર્ણવી જઈએ તેવાં ઉપરછલાં વેગવાન અને માત્ર ચમકદાર ઓજસ્વી અંશોને જ ધ્યાનમાં લેતાં વર્ણનો જ આજની ઘણીખરી નવલકથાઓમાં મળે છે. પણ, ખંડમાં પ્રવેશી, જાણે કે ત્યાં બીજું કોઈ હાજર છે જ નહીં તેમ અનુકૂળ સ્થાને, કોઈ આરામખુરશીમાં કે એવાં સુખાસનમાં બેસી, નિરતિ એક પછી એક નાનીમોટી બધી જ વસ્તુઓને નીરખી નીરખીને જોઈએ, એમાં રહેલાં ઉપકરણ જોઈએ, ઉપકરણની જાત જોઈએ, એની છત જોઈએ, ભીંતો જોઈએ, ખૂણાઓ જોઈએ, બારી જોઈએ, બારણાં જોઈએ, એમ બધી જ ઝીણી-મોટી વસ્તુઓને નીરખી નીરખીને જોઈએ, અને પછી કહેનારને કે સાંભળનારને જરા પણ ઉતાવળ ન હોય તેમ, પાડેલો ફોટોગ્રાફ બતાવતા હોઈએ તેમ, એક પછી એક બધી જ વીગતો જરૂર પડે ત્યાં અલંકૃત શૈલીમાં વ્યક્ત કરતાં જતાં વર્ણવીએ (વર્ણવી જઈએ નહીં), ત્યારે વર્ણ્યવિષયનું જે સાંગોપાંગ સબાહ્યાભ્યંતર ચિત્ર સાંભળનારનાં મન પર પડે એ સ્પષ્ટ છે.

નંદશંકરનું દશેરાની સવારીનું કે બાગલાણના કિલ્લાનું કે સરસ્વતીચંદ્રમાંનું અર્થદાસનું કે જંગલનું વર્ણન વાંચો અને મુનશીનું પાટણનું વર્ણન કે એવું જ બીજું કોઈ વર્ણન વાંચો. હું સમજાવવા મથું છું તે ભેદ તરત સમજાઈ જશે. નંદશંકરે કે ગોવર્ધનરામે કરેલાં વર્ણનથી વાંચનારનું મન ભરાઈ જશે, એનાં વર્ણનો વાંચનારનાં હૃદયમનને બહારથી અંદર સુધી રજેરજ પૂરી દેશે અને જાણે કે વાંચનારના પોતાના જ અનુભવનો એ વિષય છે એટલું તાદૃશ એ બની જશે. એવું મુનશી આદિની નવલકથાનાં વર્ણનોમાં બનતું નથી. અને, હું સમજું છું ત્યાં સુધી એ યોગ્ય નથી.

નવલકથા વિશેની આ ફરિયાદ, મારે નોંધવું જોઈએ કે, નવલિકાને લાગુ પડતી નથી. નવલિકાનો વસ્તુપટ,' નવલકથાના વસ્તુપટ જેટલો દીર્ઘવ્યાપી હોઈ શકે જ નહીં, તેથી નવલિકાનાં વર્ણનો પ્રમાણમાં સારી પેઠે ટૂંકાં, માત્ર પ્રધાન અંશોને જ સ્પર્શનારાં અને તેથી પ્રકરણ સમ્બન્ધ પ્રમાણે ધીમાં કે વેગવન્તાં હોય તે સમજાય તેવું છે. 'દશેરાની સવારી' જેવું નિરતિ કરેલું દીર્ઘપટવાળું વર્ણન નવલિકામાં યોગ્ય ન જ લાગે. આ દૃષ્ટિએ આપણી મુનશી ધૂમકેતુ આદિ શિષ્ટ લેખકોની નવલિકાઓમાં આવતાં વર્ણનો, વિષયનિરૂપણને યોગ્ય હોય એમ લાગે છે એ વાત કબૂલ કરવી જોઈએ. પણ આ વાત કબૂલ કરતાં જ જે એક વિચાર સૂઝે છે તે અહીં નોંધું છું.

આજની નવલકથામાં, મન ભરી દે તેવાં, એના દીર્ઘ વસ્તુપટને યોગ્ય બને તેવાં વર્ણનો લગભગ મળતાં જ નથી એમ જે ઉપર ફરિયાદ કરી છે તે વસ્તુસ્થિતિ હું ધારું છું કે, જે વર્ણનશૈલી નવલિકાને યોગ્ય છે તે નવલકથામાં પણ લેખક વાપરે છે, તેથી ઊપજી છે. મુનશી, ધૂમકેતુ, રમણલાલ વસ્તુ પરત્વે ભલે નવલકથાઓ ઉપજાવી શકતા હોય અને રચી શકતા હોય પણ વર્ણન પરત્વે તો તેઓની કલા મુખ્યત્વે નવલિકાની કલા જ છે. તેથી જ, મને લાગે છે કે, ઉપર કહેલો અસંતોષ રહે એવું સ્વરૂપ તેમની નવલકથાઓનાં વર્ણનોને મળ્યું છે.

વર્ણ્યવિષયની ઊંડી વીગતોમાં જઈને કરાયલાં વર્ણનો આપણી આજની નવલકથામાં સાવ મળતાં નથી એમ મારે કહેવાનું નથી. અહીં તો સામાન્ય રીતે નવલકથામાં મળતાં વર્ણનોની જ એટલે કે સાધારણ વર્ણનશૈલીની જ વાત કરી છે. બાકી 'જય સોમનાથ'માં કરાયલું રેતીનાં રણનું વર્ણન ઘણું જ તાદૃશ છે. નંદશંકર ગોવર્ધનરામની શૈલીને સ્મરાવે તેવું છે. મુનશી અને રમણલાલની સરખામણીમાં ધૂમકેતુ અને ચુનીલાલ શાહનાં વર્ણનો તો સારી પેઠે દીર્ઘ ગણાય તેવાં હોય છે. એટલે, દીર્ઘ વર્ણનોનો સાવ અભાવ આપણી નવલકથાઓમાં છે એમ હું નથી કહેતો. પણ એવાં લાંબાં વર્ણનો જ્યાં મળે છે ત્યાં પણ એના એક અંશમાં તે, નંદશંકર ગોવર્ધનરામાદિનાં વર્ણનોથી જુદાં પડે છે. નંદશંકર અને ગોવર્ધનરામના ગ્રન્થમાં આવતી વર્ણનશૈલીમાં વાક્યો અને ખંડકો (પેરેગ્રાફ)ને જોતાંવેંત જ મન ભરાઈ જાય એટલી એની લંબાઈ હોય છે, એવું આજના લેખકોમાં નથી હોતું. બીજી રીતે કહીએ તો, વર્ણન, જ્યાં ઊંડામાં ઊંડી વીગતોમાં ઊતરીને કરવાનું હોય ત્યાં, આપણો આજનો લેખક એ કરે છે તો પણ એને અનુરૂપ દીર્ઘવિસ્તરયુક્ત, દીર્ઘવાક્યકલાપયુક્ત શૈલી એ ટકાવી શકતો નથી, અને આ પણ, હું ધારું છું કે, નવલિકાને યોગ્ય શૈલી લેખક નવલકથામાં વાપરે છે તેને આભારી છે.

આ બધી ચર્ચાને અન્તે એમ કહેવું કે મુનશી અને રમણલાલની નવલકથાઓની સરખામણીએ ધૂમકેતુ અને ચુનીલાલ શાહ જેવાની નવલકથાઓમા વર્ણનો નવલકથાને વધુ યોગ્ય હોય તેવા મળે છે તેમ વળી સંવાદ અને વર્ણનનુ પ્રમાણ પણ તેમનામાં વધુ યોગ્ય હોય તેનુ મળે છે આ ચર્ચાને સમેટતાં એટલુ કહેવુ યોગ્ય ધારુ છું કે નાટકની કલા પ્રત્યક્ષ છે તેથી એમા, અસર ઉપજાવવાને, સંવાદાદિ તત્ત્વો ઉપરાંત અભિનય (ચાર પ્રકારનો) બહુ મદદરૂપ બને છે આથી કરીને એમાં વર્ણનાદિનો અભાવ હોય તે સમજી શકાય તેમ છે પણ નવલિકા અને નવલકથા બન્ને, તત્ત્વત પરોક્ષ કલા છે તેથી તેમા અસર ઉપજાવવાને, વર્ણન અને કથનનો જ મુખ્ય આધાર રાખવો પડે તે દેખીતુ છે નાટક અને નવલકથાનવલિકા વચ્ચેનો આ ભેદ ભુલાઈ જવાને લીધે જ આજે કેટલાક લેખકો માત્ર સંવાદમય નવલિકા કે નવલકથા લખે છે, પણ હુ સમજુ છુ ત્યા સુધી આની સ્થિતિ ઇષ્ટ નથી

સ્વરૂપ પરત્વે બીજા કેટલાક પ્રશ્નો નાટક અને નવલકથા—નવલિકાને સમાન છે તેથી તેની પુનરુક્તિ અહીં નથી કરતો પણ નવલકથા તથા નવલિકાને વિશિષ્ટ એવા કેટલાક પ્રશ્નોનો અહીં વિચાર કરીશુ નાટકમા જેનો સભવ નથી એવો એક પ્રશ્ન નવલકથામાં તેમ જ નવલિકામા ઊભો થાય છે સાધારણ રીતે નવલકથામાં તેમ નવલિકામા લેખક પોતે જ વાર્તા કહે છે તેથી એ આખી શૈલીમા વ્યક્તિ ત્રીજા પુરુષમા જ થાય, પણ નવલકથામા અને નવલિકામા, જેને આપણે આત્મ કથાત્મક પ્રકાર કહીએ છીએ તે પણ દેખાય છે તેમા વાર્તા, કથાનુ કોઈ પાત્ર કહે છે અને તેથી એ શૈલીમા વ્યક્તિ પ્રથમ પુરુષમા જ થાય છે આ આત્મકથાત્મક પ્રકાર, નવલકથામાં તેમ જ નવલિકામા, આપણે ત્યા ખેડાવા માડ્યો છે આ પ્રકારમા પે કથાને વ્યક્ત કરનાર, સાધારણ રીતે, નાયક કે નાયિકા એટલે મુખ્ય પાત્ર હોય છે અને કેમ જાણે એ પોતાની આત્મકથા કહી જતુ હોય તેમ આખી યે કથાની વ્યક્તિ થાય છે સામાન્ય ત્રીજા પુરુષની વ્યક્તિ અને આ પ્રથમ પુરુષાત્મક વ્યક્તિમા, કલાસ્વરૂપની દૃષ્ટિએ, કેટલીક તાત્ત્વિક ભેદ છે એક તો એ કે આત્મ કથાત્મક શૈલીમા લેખકનુ વિહારક્ષેત્ર સારી પેઠે મર્યાદિત થઈ જાય છે આ વાત સમજવા જેવી છે સાધારણ રીતે તૃતીય પુરુષાત્મક (એને આપણે પરકથાત્મક કહી શકીએ) શૈલીમા લેખક પોતે જ્યારે જરૂર પડે ત્યાર દરેક પાત્રની સાથે, દરેક દૃશ્યની સાથે અને દરેક પ્રસગની સાથે એક રીતનું તાદાત્મ્ય અનુભવી શકે છે અને જ્યારે જરૂર પડે ત્યારે તટસ્થતા પણ અનુભવી શકે છે આથી કરીને દરેક પાત્રના વિચાર, કલ્પના અને ઊર્મિને, પ્રસગે પ્રસગે એ પોતાના કરીને જોઈ શકે છે અને તેથી જ દરેકદરેક પાત્રના મનોભાવને એ ઝીણવટથી નિરૂપી શકે છે અમુક પાત્રના મનમાં અમુક પ્રસગે શા ભાવ હતા તે લેખક ન જાણી શકે એમ બને જ નહીં, કેમકે એ પાત્ર અને એ પ્રસગ લેખકના જ ઉપજાવેલા છે અને તે તે પાત્રને તે તે પ્રસગમા કેવા કેવા ભાવવાળા નિરૂપવા તે લેખકની પોતાની ઇચ્છા ઉપર અવલબે છે એટલે, કોઈ પણ પાત્રના કોઈ પણ પ્રસગના ભાવને લેખક ન સમજી શકે એવુ બનવાનો સભવ નથી, પછી કોઈ કારણસર અમુક પાત્રના અમુક વખતના મનોભાવ જણાવવાનુ એ પસદ ન કરે અથવા તો કોઈ પાત્રના મનોભાવને અસ્પષ્ટ રાખવાનુ એ પસદ કરે એ વાત જુદી છે આવી રીતે કોઈ પણ પાત્રના મનોભાવને, કોઈ પણ પ્રસગને કે કોઈ પણ દૃશ્યને નિરૂપવામા, પરકથાત્મક શૈલીમા લેખકનુ વિહારક્ષેત્ર ખૂબ વિશાળ હોય છે, આત્મકથાત્મક શૈલીમા એનુ વિહારક્ષેત્ર મર્યાદિત બની જાય છે કેમકે એ શૈલીમા તો

બોલનાર પાત્ર પોતાના જ મનોભાવને યથાસ્થિત જાણી શકે અને બીજાના મનોભાવનું તો એ, બહુ બહુ ત્યારે, અનુમાન માત્ર કરી શકે. આવી રીતે, આવી આત્મકથાત્મક કૃતિઓમાં દરેકેદરેક પાત્રના મનોભાવનું પૃથક્કરણ અને નિરૂપણ ન આવી શકે. આ એની મર્યાદા છે. એની આ મર્યાદાને ટાળવાને કેમ જાણે હોય તેમ, કોઈ કોઈ લેખકોએ આત્મકથાત્મક પ્રકારમાં પણ જરા જુદી શૈલી અખત્યાર કરી છે. એવા લેખકો જુદાં જુદાં પાત્રોનાં કથન દ્વારા (એક જ પાત્રનાં—નાયક કે નાયિકાનાં—કથન દ્વારા નહીં) વાર્તાને વિકસાવે છે. અમુક ભાગમાં નાયક જ વક્તા હોય, પછી નાયિકા, પછી કોઈ ત્રીજું પાત્ર એમ વાર્તા કહેનારા બદલાતા જાય અને વાર્તાનું વસ્તુ વિકસતું જાય. આથી એક રીતની સમગ્રતા એવી કૃતિને મળે ખરી ?[1] આવા પ્રયોગો કંઈ બહુ થતા નથી. પણ આમાં યે અમુક મર્યાદાઓ નડવાનો સંભવ તો રહે છે જ. જેમ રંગભૂમિના કોઈ દૃશ્યને સ્પષ્ટ કરવાને, કલાકાર જુદા જુદા દૃષ્ટિકોણથી પ્રકાશ ફેંકે અથવા જેમ કોઈ દૃશ્યની સમગ્રતાનો ખ્યાલ આપવાને કોઈ ચિત્રકાર જુદા જુદા દૃષ્ટિકોણથી એક જ દૃશ્યનાં અનેક ચિત્રો બતાવે, તેમ આવી કૃતિમાં પણ લેખક સમગ્રતાનો ખ્યાલ આપવાને જુદાં જુદાં પાત્રોને વક્તા બનાવે છે. પણ આથી કરીને વાંચનારને કંઈક ગૂંચવણ થવાનો સંભવ છે, કેમકે ટેવાયેલા વાંચનાર ન હોય તો વારંવાર ફરતા દૃષ્ટિકોણોની સંકુલતાથી એનું મન ગૂંચવાડામાં પડી જાય અને સમગ્રતાની છાપને બદલે દરેક જુદા જુદા ભાગની છાપ પણ અવિશદ થઈ જાય. એટલે આવી કૃતિમાં આ સંકુલતા આવી જવાનો સંભવ છે. ઉપરાંત આવી આત્મકથાત્મક કૃતિમાં યે, તૃતીય પુરુષાત્મક એટલે પરકથાત્મક કૃતિના મુકાબલે, દરેકેદરેક પાત્ર, પ્રસંગ કે દૃશ્યના નિરૂપણમાં એકદેશીપણું થોડેઘણે અંશે રહી જવાનો સંભવ છે.

પણ, આ આત્મકથાત્મક શૈલીમાં, પરકથાત્મક શૈલીને મુકાબલે એક પ્રકારનું આકર્ષણ પણ રહ્યું છે. એની આખી વ્યક્તિ વાંચનારને અંગત લાગે તેવી હોય છે તેથી, સાચુંખોટું પણ વાંચનારને એકવાર તો એ વધુ પ્રતીતિકર લાગવાનો સંભવ છે. એટલી પ્રતીતિકરતા, પરકથાત્મક શૈલીમાં આવવાનો સંભવ નથી, આત્મકથાત્મક શૈલીમાં, કથાનાં પાત્રો અને બનાવો કલ્પિત છે એ વાત વાંચનાર ભૂલી જાય છે અને એ કેમ જાણે, સત્યઘટનાત્મક જ હોય એવો ભ્રમ એના મનમાં પેદા થાય છે. આ સત્યઘટનાત્મક વાતાવરણની માયાજાળ ઉપજાવવામાં જ આત્મકથાત્મક કૃતિનો વિજય રહ્યો છે, અને એમાં જ પરકથાત્મક કૃતિથી એનો તાત્ત્વિક ભેદ રહ્યો છે. માણસ પોતે અનુભવેલી વાત પોતે કહે અને કોઈએ અનુભવેલી વાત કોઈ બીજો જ કહે તેમાં જે ભેદ છે તે જ ભેદ આ આત્મકથાત્મક અને પરકથાત્મક કૃતિ વચ્ચે છે. જેમ અનુભવનારનું કથન હમેશાં વધુ સાચું મનાય અને જોનાર, જે તટસ્થ છે, તેનું કથન એટલું સાચું ન હોય એમ મનાય, તેમ આવી કૃતિનાં કથનમાં પણ બને છે. છતાં, જેમ કોઈ વચન અનુભવનારના પોતાના કરતાં તટસ્થતાથી તપાસનારને સત્યનું સવિશેષ ભાન થાય છે, તેમ પરકથાત્મક શૈલીમાં પણ લેખકને સત્યનું એટલે કે સમગ્રતાનું વધુ સાચું ભાન થાય એમ બને પણ ખરું, એટલે, આ બન્ને શૈલીઓની વચ્ચેનો ભેદ માત્ર વ્યક્તિવૈચિત્ર્યનો નથી, પણ મૂળગત છે એ સમજી લેવું જરૂરી છે.

---

૧. તેમ વળી ઉપર જે દોષ બતાવ્યો છે કે દરેકેદરેક પાત્ર, પ્રસંગ અને દૃશ્યનું યોગ્ય પૃથક્કરણ અને નિરૂપણ આત્મકથાત્મક કૃતિમાં થઈ શકે નહીં તે કેટલેક અંશે ટળે પણ ખરો.

આ પ્રશ્ન સમેટતાં મારે નોંધવું જોઈએ કે આપણે ત્યાં માત્ર પત્રાત્મક નવલિકા લખવાના એકબે પ્રયત્નો થયા છે. આ શૈલીમાં, જુદાં જુદાં પાત્રો એક પછી એક, એકબીજાને પત્રો લખે છે. એ પત્રો દ્વારા વસ્તુના પ્રસંગોનું નિરૂપણ અને વિકાસ થતાં રહે છે. આવી કૃતિ પહેલી દૃષ્ટિએ, નવીન શૈલીની લાગી જાય, પણ એમાં આકારવૈચિત્ર્યથી વધુ કાંઈ નથી; કેમ જે, તત્ત્વતઃ આ પત્રાત્મક શૈલી તે ઉપર જે બીજા પ્રકારની વિવિધ પાત્રોથી વિકસતી આત્મકથાત્મક શૈલી કહી તે જ છે. માત્ર એ શૈલીમાં દરેક પાત્ર પોતાની વાત સીધી રીતે કહી જાય છે; જ્યારે આ પત્રાત્મક શૈલીમાં દરેક પાત્ર પોતાની વાત પત્ર દ્વારા કહે છે. આમ બન્ને વચ્ચેનો ભેદ તાત્ત્વિક નથી, વ્યક્તિવૈચિત્ર્ય કે આકારવૈચિત્ર્યનો જ છે; છતાં એટલું પણ કહેવું જોઈએ કે આ આકારવૈચિત્ર્યથી પણ એક જાતનું નાવીન્ય, કૌતૂહલ અને રસિક આકર્ષણ ઊભું થાય છે ખરું.

નવલકથામાં તેમ જ નવલિકામાં આપણા લેખકોએ એક બીજી રીતિ પણ અખત્યાર કરી છે. આ પ્રકારની નવલકથામાં કે નવલિકામાં વસ્તુ બહુ મહત્ત્વનું હોતું નથી, પણ પાત્રરેખાંકન જ પ્રધાન હોય છે, આથી આ પ્રકારને પાત્રરેખાંકનપ્રધાન પ્રકાર કહી શકાય. એમાં, નિરૂપાએલાં પાત્રનાં ચારિત્ર્યના લાક્ષણિક ગુણો બહાર લાવવાની વૃત્તિ જ લેખકમાં પ્રધાન હોય છે. તેથી કરીને આ જાતની નવલકથામાં કે નવલિકામાં લાક્ષણિક ( typical ) પાત્રોનું રેખાંકન જ મુખ્ય હોય છે. આવી નવલકથાઓ તેમ જ નવલિકાઓ આપણે ત્યાં લખાઈ છે. નવલકથાઓ બહુ નથી લખાઈ, છતાં ગુણવંતરાય આચાર્યકૃત 'હું, બાવો ને મંગળદાસ,' આ વર્ગમાં આવી શકે તો 'ભદ્રંભદ્ર' પણ, એક રીતે, આ વર્ગમાં આવે. આ પ્રકારની નવલિકાઓ તો ધૂમકેતુ આદિ ઘણા નવલિકાકારોએ લખી છે. ઉપર કહ્યું તેમ આવી કૃતિમાં વસ્તુનું મહત્ત્વ ઓછું થઈ જાય છે અને પાત્રોનાં ચારિત્ર્ય-નિરૂપણનું મહત્ત્વ વધી જાય છે. સાધારણ નવલકથામાં કે નવલિકામાં કર્તા અમુક પ્રકારનું વસ્તુ પહેલાં પસંદ કરે છે અને પછી એ વસ્તુને અનુરૂપ બને તેવાં પાત્રો તે ઊપજાવે છે અને નિરૂપે છે. પણ, આ પાત્રરેખાંકનપ્રધાન નવલકથામાં કે નવલિકામાં તો લેખક અમુક લાક્ષણિક પાત્ર પહેલાં પસંદ કરે છે અને પછી એવાં પાત્રના લાક્ષણિક ધર્મો નિરૂપવામાં અનુરૂપ વસ્તુ એ ઉપજાવી લે છે. બન્ને પ્રકારની કૃતિ વચ્ચે આ ભેદ છે. અને એ ભેદ બરાબર સમજીએ તો જણાઈ રહે કે માત્ર પાત્રરેખાંકનપ્રધાન નવલિકા રચવી તેનાં કરતાં પાત્રરેખાંકનપ્રધાન નવલકથા લખવી વધુ અઘરી છે. નવલિકામાં તો ટૂંકો પટ હોય તેથી નિરૂપ્ય પાત્રના બેચાર મુખ્ય ધર્મોને વર્ણવાય તો પણ કૃતિ ઠીક નીપજી આવે, પણ નવલકથાનો પટ દીર્ઘ હોય તેથી તેમાં નિરૂપ્ય પાત્રના અનેક ધર્મો યોગ્ય રીતે અને ધ્યાન ખેંચે એવી રીતે લેખકે બહાર લાવવા પડે, અને પાત્રના ધર્મોને બહાર લાવવામાં વસ્તુનું આલંબન તો એને લેવું જ પડે તેથી આમ કરવામાં એને વસ્તુ પણ કંઈક દીર્ઘ અને કંઈક સંકુલ કરવું પડે. તેથી કરીને આવી નવલકથામાં લેખકે બે વાતની કાળજી રાખવી પડે છે. નિરૂપ્ય પાત્રોના વિધવિધ ધર્મોને પ્રતીતિકર રીતે બહાર લાવવા જોઈએ અને પાત્રચરિત જ પ્રધાન રાખવું જોઈએ, જ્યાં વસ્તુ પણ ઠીક ઠીક વીગતમાં નિરૂપવું જોઈએ અને સાથે જ વસ્તુનિરૂપણ પાત્રનિરૂપણ કરતાં વધુ મહત્ત્વનું બની નથી જતું એનું ધ્યાન રાખવું જોઈએ. આમ કરવા જેટલી શક્તિ કંઈ બધા જ લેખકોમાં હોય નહીં તેથી જ આવા પ્રકારની કૃતિઓ બહુ જ ઓછી લખાય છે અને લખાય છે તેમાંથી પણ Pickwick Papers જેવી કોઈક કૃતિ જ સાંગોપાંગ સફળ નીવડે છે. એટલું છતાં, આપણે ત્યાંના આવા પ્રયાસો સાવ નિષ્ફળ ગયા છે એમ કહેવાય તેમ નથી.

નવલકથામાં તો નહી, પણ નવલિકામાં એક બીજી રીતિ આપણે ત્યાં ક્યાંક ક્યાંક દેખાય છે આ રીતિને શબ્દચિત્રાંકનરીતિ કહી શકાય ધૂમકેતુની ‘માછીમારનુ ગીત’મા આ રીતિ સફળ રીતે વપરાઈ છે દ્વિરેફે પણ આવો પ્રયોગ કર્યો છે બીજા કેટલાક લેખકોએ પણ આ રીતિ વાપરી છે આ રીતિને તપાસના જણાશે કે એમાં વસ્તુનુ, પાત્રરેખાંકનપ્રધાન કૃતિમા હોય છે તેટલુ પણ મહત્ત્વ હોતુ નથી ગમે તે એક વસ્તુ પસદ કર્યા પછી, એને પોતાની બધી કલા દાખવીને શબ્દશક્તિથી શણગારવુ એ એક જ પ્રધાન કર્તવ્ય આવી કૃતિના લેખકનુ છે તેથી આમાં વસ્તુ બહુ ઓછુ હોય અને એનુ પોત પાતળુ હોય, પણ એમા કલ્પના કે ઊર્મિના, ખાસ કરીને કલ્પનાના અશો પ્રધાન હોય તો લેખકને શબ્દચિત્રણ કરવુ વધુ ફાવે આવી કૃતિમાં સવાદ બહુ જ ઓછો હોય અને કથન જ સાર્વત્રિક હોય એક દૃષ્ટિએ બાણભટ્ટની કાદમ્બરીને આ વર્ગની નવલકથા ગણી શકાય. એનુ વસ્તુ સકુલ છે અને એની પસદગી, ગૂથણી તેમ જ વિકાસ તરફ કર્તાની દૃષ્ટિ પ્રધાન રહી છે, છતા એમા લેખકે શબ્દચિત્રાંકનપદ્ધતિ ભારોભાર અજમાવી છે અને એ પદ્ધતિમા જરૂરી એવુ અલકારચિત્રણ પણ કર્યું છે એવી કૃતિઓની સરખામણીએ હુ અહીં જે વર્ગની કૃતિઓની વાત કરુ છુ તે તત્ત્વત જુદી ન ગણાય પણ આ શૈલી નવલિકામાં યોગ્ય ગણાય તેટલી નવલકથામા ન ગણાય. નવલકથાના દીર્ઘ પટમાં આ શૈલી ઘણીવાર અટવાઈ જવાય તેવી પરિસ્થિતિ ઊભી કરી દે તેવો સમ્ભવ છે અને વાચનારની કલ્પના કે ઊર્મિની ઉત્તેજના નવલકથાનો દીર્ઘ પટ પૂરો થાય તે પહેલાં જ થાકી જાય એવો સમ્ભવ છે તેથી કરીને જ કાદમ્બરીવર્ગની નવલકથાઓ હવે હમણા લખાવાનો સભવ બહુ ઓછો છે પણ આ શૈલી નવલિકામા તો વારવાર દેખાય એવો સમ્ભવ છે જ અલબત્ત, હમણાં જ (જૂન, ૧૯૪૪) બહાર પડી છે તે રમણ વકીલની ‘સુનન્દા’ આવા પ્રકારની બૃહન્નવલિકા જ છે, એમ જે એના પ્રવેશકમા જ્યોતીન્દ્ર દવેએ કહ્યુ છે તે આ દૃષ્ટિએ યોગ્ય જ છે એ કૃતિ આ પ્રકારની આપણી કૃતિઓમાં લાબામાં લાબી અને શૈલી દૃષ્ટિએ સફળ નમૂનો છે આ પ્રકારની કૃતિઓમા શબ્દચિત્રણ જ મુખ્ય હોય છે તેથી, એમા લેખક ઉપમા અને અલકારયોજનની રમઝટ બોલાવી શકે છે ખરી રીતે અલકારના પ્રચુર પ્રયોગ સિવાય આ શૈલી સફળ થવાનો સમ્ભવ નથી પણ એમા જ આ શૈલીનુ ભયસ્થાન છે, કેમકે, આવી શૈલીમાં કર્તા, અલકાર ખાતર અલકાર વાપરવાની લાલચમા પડી જાય એવો ઘણો સભવ છે અને જો એમ થાય તો આખી કૃતિ કૃત્રિમ બની જાય માટે જ આવી કૃતિઓમાં તો, ખાસ સમજણપૂર્વક, જેવુ વસ્તુ, તેવો ગુણ (પ્રસાદાદિ) અને તેવો અલકાર કર્તાએ વાપરવો જોઈએ

નવલકથા અને નવલિકાના દેહપ્રકાર વિશે અહીં જે વાતો કરી છે તેના ઉપરથી એટલુ તો સ્પષ્ટ થઈ જાય છે કે આ બન્ને પ્રકારમાં દેહપ્રકાર પરત્વે આપણા લેખકોએ પૂરા પ્રયોગ કર્યા કર્યું છે નવલકથાનુ કલેવર હજી પૂરુ અને અન્તિમ ઘડાયુ છે એમ ન કહેવાય પણ નવલિકા પરત્વે તો એમ કહી શકાય કે એના દેહના ઘડતરમાં જે જે જુદાં જુદાં અંગો હોય છે અને જે અત્યાર સુધી જણાયા છે તેના ઉપર આપણા લેખકોએ બહુ સુન્દર કાબૂ મેળવી લીધો છે ખરી રીતે આદ્યન્તપ્રકાર તરીકે ગદ્યમાં જેટલો નવલિકાપ્રકાર આપણા અત્યારના લેખકોને ફાવે છે, તેટલો બીજો કોઈ પણ પ્રકાર એમને ફાવતો નથી નવલિકાનુ નાનુ સ્વરૂપ કેટલાક લેખકોને એવી સહેલ

બહુ જ સરળ છે એવો ભ્રમ ઉપજાવે એ શક્ય છે. અને આવા ભ્રમથી પ્રેરાઈને આપણા ઘણા લેખકો, બીજા સાહિત્યપ્રકાર કરતાં નવલિકા લખવાને વધુ પ્રેરાતા હોય તો તે બને તેવું છે. પણ એવા ભ્રમથી પ્રેરાયેલા લેખકોની કૃતિઓમાં દેહઘડતરની દૃષ્ટિએ અનેકાનેક દોષો રહી જાય છે એ પણ હકીકત છે. છતાં વધુ ને વધુ શિષ્ટ લેખકો આ પ્રકાર તરફ આકર્ષાય છે અને એમાં સારી સિદ્ધિ મેળવે છે એટલું તો હવે સર્વ કોઈને સ્પષ્ટ થાય તેમ છે.



# કલ્કિ અવતાર

સામાન્ય રીતે આપણે માનીએ છીએ કે કલ્કિ અવતાર હજી હવે થવાનો છે. પણ આ અવતારનું ખરું રહસ્ય શું છે અને એની પાછળ ઐતિહાસિક ભૂમિકા છે કે નહીં એની તપાસ કોઈ વિદ્વાને હજી સુધી કરી નથી. એટલે આ પ્રશ્ન ઉપર અહીંયાં કેટલોક વિચાર કરવાની છૂટ લઉં છું.

જુદાં જુદાં પુરાણોમાં કલ્કિ વિશે માત્ર નીચે પ્રમાણે હકીકત મળે છે: "શમ્ભલગ્રામમાં વિષ્ણુયશાની નામના બ્રાહ્મણમુખ્યને ત્યાં એનો જન્મ થશે અને એ કલિયુગનો સંહાર કરશે અને કૃતયુગનો (=સત્યયુગનો) પુનરુદ્ધાર કરશે."[1] આમાંથી તો કોઈ જાતની ઐતિહાસિક ભૂમિકા મળે એમ નથી પણ કલ્કિપુરાણમાંથી કલ્કિ અવતારને માટે કેટલીક માહિતી મળે છે, જે, મારા મતે ઐતિહાસિક છે. કલ્કિપુરાણમાં કહ્યા પ્રમાણે શમ્ભલગ્રામ માહિષ્મતીના રાજ્ય નીચે હતું, અને માહિષ્મતીમાં એ વખતે વિશાખયૂપ નામે રાજા રાજ્ય કરતો હતો.[2] આપણી પૌરાણિક વંશાવલીઓમાં વિશાખયૂપ નામનો એક જ રાજા આવે છે. પ્રદ્યોતવંશના ત્રીજા કે ચોથા રાજાનું નામ આપણાં બધાં જ પુરાણો વિશાખયૂપ આપે છે. એટલે કલ્કિ, જે વિશાખયૂપ રાજાનો સમકાલીન હતો તેનું રહસ્ય અને તેની ઐતિહાસિકતા સમજવાને માટે આપણે તે વખતના ઉત્તર હિન્દુસ્થાનની રાજકીય પરિસ્થિતિની કેટલીક વીગતોમાં ઊતરવું પડશે.

આપણાં પુરાણોમાં પહેલાં પ્રદ્યોતવંશ અને પછી શૈશુનાગવંશ એમ ક્રમ છે, પણ ડૉ. સીતાનાથ પ્રધાને સિદ્ધ કરી બતાવ્યું છે કે[3] પ્રદ્યોતવંશ અને શૈશુનાગવંશ સમકાલીન હતા. ખરી રીતે ઉત્તર હિન્દનાં તે કાળનાં જુદાં જુદાં રાજ્યની વંશાવળીઓનો બારીક અભ્યાસ કરીને એમણે એક કોષ્ટક બનાવ્યું છે, જે આપણને આ વિષયમાં ઘણું ઉપયોગી છે. એ કોષ્ટક આ સાથે છાપ્યું છે (કોષ્ટક સં. ૧). એ કોષ્ટક ઉપરથી સમજાશે કે વિશાખયૂપ, સૂર્યવંશનો છેલ્લો રાજા સુમિત્ર, ચંદ્રવંશનો છેલ્લો રાજા ક્ષેમક અને શિશુનાગ નન્દિવર્ધન વગેરે સમકાલીનો હતા. વળી ડૉ. રાય-ચૌધરીએ બતાવ્યું છે કે[4] એ વખતના સો વર્ષના ગાળામાં ઉત્તર હિન્દુસ્થાનમાં નીચે મુજબ મુખ્ય રાજ્યો હતાં—મગધ, વૈશાલી, કાશી, કોશલ અને વત્સ. એ બધામાં કાશી અને મગધનાં રાજ્યો બળવાન હતાં, તો પશ્ચિમ હિન્દમાં અવન્તીનું રાજ્ય મગધની સાથે સ્પર્ધામાં ઊતરે એટલું જોરદાર હતું.

---

૧. જુઓ: ભાગવત (૧૨, ૨. ૧૮-૨૦); અગ્નિ (૧૬, ૮-૧૦) વગેરે.

૨. કલ્કિપુરાણ, પહેલો અંશ.

૩. જુઓ એમનું પુસ્તક: The Chronology of Ancient India પૃ. ૨૨૯

૪. જુઓ એમનું પુસ્તક: Political History of Ancient India પૃ. ૧૧૬ અને પછી.

બાર્હદ્રથ વંશનો છેલ્લો રાજા રિપુંજય જ્યારે મગધની ગાદીએ હતો ત્યારે મગધનું રાજ્ય નબળું પડી ગયું હતું. અને થોડા જ વખતમાં બિમ્બિસાર હર્યંક નામના મહત્ત્વાકાંક્ષી પુરુષે મગધ ઉપર ચડાઈ કરી રિપુંજયને મગધથી અવન્તી નાસી જવાની ફરજ પાડી. પણ ભાગ્યહીન રિપુંજયને અવન્તીમાં પણ સુખે બેસવા વારો આવ્યો નહીં; કારણ કે થોડા જ વખતમાં તેના મંત્રી પુણિકે તેનું ખૂન કર્યું અને પોતાના પુત્ર પ્રદ્યોતને અવન્તીની ગાદી ઉપર બેસાર્યો. આવી રીતે બાર્હદ્રથ વંશના વિનાશ પછી મગધમાં બિમ્બિસાર ગાદીએ આવ્યો અને અવન્તીમાં પ્રદ્યોત ગાદીએ આવ્યો. પણ રિપુંજયના વારસ તરીકે પ્રદ્યોતની આંખ મગધ ઉપર ચોંટેલી રહેતી અને તેથી મગધ અને અવન્તી વચ્ચે વેર બંધાયું. એટલામાં આ વૈરને વધારે દૃઢ બનાવે એવું એક કારણ બન્યું. મગધના રાજા બિમ્બિસારે, તાજેતરમાં જ, પાંચપચીશ વર્ષમાં જ શરૂ થએલા જૈનધર્મ તેમ જ બૌદ્ધ-ધર્મ તરફ પક્ષપાત બતાવવા માંડ્યો. અવન્તી તો શૈવધર્મનું મુખ્ય ધામ હતું. એટલે પ્રદ્યોત અને બિમ્બિસાર વચ્ચે રાજકીય દૃષ્ટિએ વેર તો હતું જ તેમાં ધાર્મિક વેર વધુ ભળ્યું. છતાં બિમ્બિસારે પોતાની સત્તા એટલી બધી જમાવી દીધી હતી કે પ્રદ્યોત મગધના રાજ્યને સીધી રીતે કોઈ પણ હાનિ કરી શક્યો નહીં. બિમ્બિસારના મૃત્યુ પછી એના પુત્ર અજાતશત્રુને પ્રદ્યોતની ચડાઈનો બહુ ભય રહેતો, પણ અજાતશત્રુ ગાદીએ આવ્યો પછી પાંચેક વર્ષમાં જ પ્રદ્યોત મરી ગયો. આથી કરીને અજાતશત્રુને પ્રદ્યોતની બીક તો ટળી, પણ પોતાના રાજ્યને દૃઢ બનાવવા માટે એક પછી એક વૈશાલી, કાશી, કોશલ અને વત્સ દેશના રાજાઓને એણે હરાવ્યા, તેથી કરીને મગધને આ બધા દેશો સાથે વેર બંધાયું. આ રાજ્યોમાંથી કાશીનું રાજ્ય વધુ બળવાન હતું અને શૈવધર્મનું મુખ્ય મથક હતું. બિમ્બિસારની પેઠે અજાતશત્રુએ પણ બૌદ્ધધર્મને પોષ્યો હતો.

પ્રદ્યોતના મરણ પછી અવન્તીમાં પાલક, એની પછી અજક અને એની પછી અવન્તીવર્ધન એમ રાજાઓ થયા. અવન્તીવર્ધનનો ભાઈ વિશાખયૂપ અવન્તીના પશ્ચિમ ભાગની રાજધાની માહિષ્મતીનો રાજા હતો. જ્યારે માહિષ્મતીમાં વિશાખયૂપ રાજ્ય કરતો હતો ત્યારે મગધમાં અજાતશત્રુના પુત્ર ઉદાયીનું રાજ્ય પૂરું થયું હતું અને ઉદાયીનો એકાદ નબળો પુત્ર ગાદીએ હતો.

કલ્કિ, જે વિશાખયૂપનો સમકાલીન હતો તે જ્યારે મોટો થયો ત્યારે ઉત્તર હિન્દમાં અને પશ્ચિમ હિન્દમાં રાજકીય સ્થિતિ આવી હતી. ધાર્મિક દૃષ્ટિએ છેલ્લાં પોણોસોથી સો વર્ષમાં બે નવા ધર્મો ( જૈન અને બૌદ્ધ ) સ્થપાયા હતા અને લોકપ્રિય બનતા જતા હતા. એમાંથી બૌદ્ધ-ધર્મને તો મગધનો રાજ્યાશ્રય પણ મળ્યો હતો. આ વખતે બુદ્ધ અને મહાવીરના મરણને ૪૦-૫૦ વર્ષ થઈ ગયાં હતાં. કલ્કિપુરાણમાંથી એમ હકીકત મળે છે કે બૌદ્ધ અને જૈનધર્મનો સંહાર કરવા માટે કલ્કિએ તે વખતના જુદા જુદા રાજાઓને એક સંઘમાં ભેગા કર્યા.[૫] કલ્કિપુરાણ પ્રમાણે કલ્કિને સૌથી પહેલો ટેકો આપનાર વિશાખયૂપ હતો. તે પછી સૂર્ય અને ચન્દ્રવંશના રાજાઓ, સુમિત્ર અને ક્ષેમક પણ એમની સાથે જોડાયા.[૬] ઉપરાંત, એકએ બીજા રાજાઓને પણ કલ્કિ પોતાની સાથે ભેળવી શક્યો.

---

૫. કલ્કિપુરાણ અશ બેથી પાળી.

૬. કલ્કિપુરાણમાં તો સૂર્યવંશના રાજાનું નામ મરુ અને ચન્દ્રવંશના રાજાનું નામ દેવાપિ આપ્યું છે. પણ મરુ અને દેવાપિ તો વિશાખયૂપથી ૩૦-૩૫ પેઢી આગળ થઈ ગયા છે. તેથી એ એના સમકાલીન

પછી કાશીના રાજાને પોતાની સાથે ભેળવવાને માટે આ એકત્રિત થએલા રાજાઓ પોતાનાં સૈન્ય સાથે કાશી ગયા. કલ્કિપુરાણમાં કાશીને ભલ્લાટ કહ્યું છે, પણ ભલ્લાટ કાશીનુ બીજું નામ હતું.[૭] કલ્કિપુરાણ પ્રમાણે કાશીમાં એ વખતે શશિધ્વજ નામે રાજા હતો. શશિધ્વજ પહેલાં તો આ નવા સંગઠનમાં ભળ્યો નહીં. તેથી એકત્રિત રાજાઓએ તેની સાથે લડાઈ કરી પણ એમાં શશિધ્વજ હાર્યો. છતાં એની હાર પછી પણ, એમ લાગે છે કે, કલ્કિની સમજાવટને લીધે શશિધ્વજે એ સંગઠનમાં જોડાવાનું કબૂલ કર્યું.[૮] આવી રીતે સંગઠિત થએલું લશ્કર મગધ ઉપર ચડાઈ લઈ ગયું. કલ્કિપુરાણમાં મગધને કીકટ કહ્યો છે, પણ કીકટ એ મગધ જ છે.[૯] જે યુદ્ધ થયું તેમાં મગધનો રાજા હાર્યો. આવી રીતે કલ્કિના ઉત્સાહથી મગધનો અને બૌદ્ધધર્મનો પરાજય થયો અને બ્રાહ્મણ-ધર્મનો વિજય થયો.

૬ પછી શું થયું તેના વિશે તથા કલ્કિના પોતાના આગળપાછળના ઇતિહાસ વિશે કલ્કિપુરાણમાં ખાસ વધારે કાંઈ કહ્યું નથી. પણ મારી એવી કલ્પના છે કે મગધના પરાજય પછી સંગઠિત રાજાઓએ શશિધ્વજને મગધની ગાદી ઉપર બેસાર્યો હશે. હું માનું છું કે આ શશિધ્વજ તે જ પુરાણોનો શિશુનાગ છે. ડૉ. પ્રધાને બતાવ્યું જ છે કે બિમ્બિસાર વંશના અંત પછી શિશુનાગ મગધની ગાદીએ આવ્યો, અને એમના કોષ્ટક ઉપરથી જણાઈ રહેશે કે શિશુનાગ વિશાખયૂપ, સુમિત્ર વગેરેનો સમકાલીન હતો. વળી શિશુનાગ વિશે પુરાણો એકી અવાજે એમ કહે છે કે એ, પોતાના પુત્રને વારાણસીમાં ગાદી ઉપર બેસારશે અને પોતે ગિરિવ્રજમાં (જે મગધની રાજધાની હતુ) જઈને રાજ્ય કરશે.[૧૦] આનો અર્થ એટલો હોઈ શકે કે શિશુનાગ પહેલાં કાશીનો રાજા હતો અને પછી તે મગધનો રાજા થયો. તેથી કરીને પુરાણો તેમ જ સમકાલીન ઇતિહાસ ઉપર દૃષ્ટિ રાખીને હું એમ સૂચવું છું કે શશિધ્વજ તે જ શિશુનાગ હતો. બૌદ્ધધર્મનાં પુસ્તકો ઉપરથી એમ જણાય છે કે શિશુનાગને લોકોએ પોતાના રાજા તરીકે પસંદ કર્યો હતો.[૧૧] એનો અર્થ પણ એ થાય કે મગધના પરાજય પછી સંગઠિત રાજાઓએ તેમ જ મગધના લોકોએ શશિધ્વજને (= શિશુનાગને) મગધના રાજા તરીકે પસંદ કર્યો, બીજા કોઈને નહીં અને શિશુનાગને પસંદ કરવાનું કારણ તો એટલું જ કે એ બધાથી વધુ બળવાન હતો. એણે એકત્રિત સૈન્યોને હરાવ્યાં હતાં. કાશી તો એનું પોતાનું હતું જ. માતૃપક્ષે એ વૈશાલીનો હતો તેથી વૈશાલી પણ એનું હતું. આમ સર્વશ્રેષ્ઠ રાજાને જ મગધ આપવામાં સંગઠિત રાજાઓએ તથા લોકોએ યોગ્ય જ કર્યું હતું.

હોઈ શકે નહીં; ડૉ. પ્રધાને સિદ્ધ કર્યું છે જ કે સૂર્ય અને ચન્દ્રવંશના વિશાખયૂપના સમકાલીન રાજાઓ સુમિત્ર અને ક્ષેમક જ હતા; અને કલ્કિપુરાણને પણ એ જ અભિમત છે. એક જગ્યાએ તો મરુ પોતાનુ બીજું નામ સુમિત્ર હતુ એમ કહે પણ છે. (અંશ ૩૦૪) છતાં દેવાપિ અને મરુનાં નામો અહીં મુકાયાં છે તે બીજા કારણે છે તે હું ભવિષ્યમાં બતાવીશ.

૭. જુઓ A Political History of India પૃ. ૬૨.

૮. જુઓ કલ્કિપુરાણ, ૪ થો અંશ.

૯. કલ્કિપુરાણ, અંશ ૫ દેખો. નિરુક્તમાં કીકટ તે જ મગધ છે એમ સ્પષ્ટ છે.

૧૦. જુઓ પાર્ગિટર Dynasties of Kali Age, પૃ. ૨૧.

૧૧. જુઓ A Political History of India, પૃ. ૧૩૨.

આવી રીતે કલ્કિ અવતારની ઐતિહાસિકતા સિદ્ધ કરી શકાય છે. તેણે જૈન અને બૌદ્ધધર્મના ઉદય પછી પહેલી જ તકે તેનો સામનો કરીને બ્રાહ્મણધર્મને ફરીથી સંસ્થાપિત કર્યો : માટે તો કલ્કિને અવતાર તરીકે ગણવામાં આવ્યો હશે.[૧૨]

આટલું છતાં વ્યક્તિ તરીકે કલ્કિ કોણ હતો એનો ખુલાસો ક્યાંય મળતો નથી. એના નામની પેઠે એનું વ્યક્તિત્વ પણ હાથતાળી દઈને છટકી જાય છે. છતાં એના વિશે એકબે સૂચનો કરું છું, તે માત્ર સૂચનરૂપે જ, સિદ્ધાંતરૂપે નહીં. કલ્કિપુરાણ પ્રમાણે મગધના પરાજય વખતે વિશાખયૂપ અને શશિધ્વજ બન્ને સારી પેઠે વૃદ્ધ હતા. તેથી હું એમ ધારું છું કે મગધના પરાજય પછી એ બન્નેનાં મરણો તરતમાં જ થયાં હશે. ડૉ. પ્રધાનના કોષ્ટક ઉપરથી જણાશે કે વિશાખયૂપના મરણની સાથે જ અવન્તીવર્ધનનું મરણ (અવન્તીમાં) થયું હશે. આમ કલ્કિએ મેળવેલા મહાન રાજકીય અને ધાર્મિક વિજય પછી તરતમાં જ અવન્તી અને માહિષ્મતીનાં સિંહાસનો ખાલી પડયાં. અને મારી કલ્પના એમ છે કે વિશાખયૂપ અને અવન્તીવર્ધન પછી અવન્તીમાં કલ્કિને પોતાને લોકોએ રાજા તરીકે સ્થાપિત કર્યો હશે. આ કલ્પનાને માટે કશો જ આધાર નથી પણ એ વખતમાં બનેલા બધા જ બનાવોને દૃષ્ટિમાં રાખતાં આ વાત મને પોતાને વધુમાં વધુ સંભવિત લાગે છે. આની સાથે જ એક બીજી કલ્પના પણ જોડવાનું મન થાય છે. આપણા સાહિત્યમાં જેવું અસ્પષ્ટ અને રહસ્યમય વ્યક્તિત્વ કલ્કિનું છે તેવું જ અસ્પષ્ટ અને રહસ્યમય વ્યક્તિત્વ એક બીજી વ્યક્તિનું પણ છે. મૃચ્છકટિકના કર્તા શૂદ્રક વિશે આપણે લગભગ કાંઈ જ જાણતા નથી, માત્ર એટલું જાણીએ છીએ કે એ પોતે બ્રાહ્મણ હતો અને પાછળથી અવન્તીનો રાજા થયો હતો. વળી મૃચ્છકટિકમાં વર્ણેલો આર્યકનો પ્રસંગ ઐતિહાસિક છે એવું તો હવે સાબિત થઈ ગયું છે. તેથી અને વળી આવા નાના પ્રસંગોમાં લગભગ એક જ કાળના અને એક જ સ્થળના લોકોને રસ પડે તેથી હું એમ માનવાને લલચાઉં છું કે મૃચ્છકટિકનો શૂદ્રક આર્યકના જમાના પછી તરત જ થઈ ગયો હશે. ડૉ. પ્રધાને બતાવ્યું છે કે મૃચ્છકટિકનો આર્યક તે જ પ્રદ્યોતવંશનો ત્રીજો રાજા અજક છે.[૧૩] એટલે એ કાળના અવન્તીના ઇતિહાસને લક્ષમાં લેતાં અજક પછી તરતના જ કાળમાં જો શૂદ્રક અવન્તીનો રાજા થઈ ગયો હોય તો એ કોણ હોઈ શકે? શૂદ્રક જન્મે બ્રાહ્મણ હતો અને પછી અવન્તીનો રાજા થયો હતો[૧૪] એટલો જ આધાર છે; છતાં એ નજીવા આધારે પણ હું એમ સૂચવું છું કે કલ્કિ તે જ શૂદ્રક હતો. કલ્કિ પણ જન્મે બ્રાહ્મણ હતો. અને વિશાખયૂપના મરણ પછી એ અવન્તીનો રાજા થયો હોય એવો સંભવ છે. આટલી આ એક જ વાત ઉપરથી બે ભિન્ન વ્યક્તિઓની એકતા સિદ્ધ ન થઈ શકે એ ખરું છે છતાં તે કાળના ઉત્તર હિન્દુસ્થાનના તેમ જ અવન્તીના ઇતિહાસમાં કલ્કિ અને શૂદ્રકની એકતા યોગ્ય રીતે બંધબેસતી

---

૧૨. આ જ વિષય ઉપર જરા વીગતોમાં ઊતરીને મે અંગ્રેજીમાં એક લેખ લખ્યો છે: **Kalki: the Earliest Check to Buddhism**; જુઓ New Indian Antiquary, January, 1942.

૧૩. જુઓ Chronology of Ancient India, પૃ. ૨૩૨ અને પછી.

૧૪. મૃચ્છકટિક: પ્રસ્તાવના.

થઈ જાય છે તેથી માત્ર સૂચન રૂપે જ એ વાત અહીં મૂકી છે.[15]

છતાં પ્રશ્ન ઊભો રહે છે કે આમ જો કલ્કિ ઐતિહાસિક વ્યક્તિ હોય તો પછી એને ભવિષ્યમાં થનારો અવતાર શા માટે ગણવામાં આવે છે? પણ જેમણે પુરાણોની વંશાવળીઓ ધ્યાન દઈને વાંચી છે તેને માટે આ પ્રશ્ન જરા યે મહત્ત્વનો નથી. મહાભારતના યુદ્ધ પછી પાંચમી કે છઠ્ઠી પેઢીના રાજાઓને પુરાણો સાંપ્રત રાજાઓ તરીકે ગણાવે છે. આવી રીતે સૂર્યવંશમાં દિવાકર અને ચન્દ્રવંશમાં અધિસીમકૃષ્ણ સાંપ્રત રાજાઓ ગણાય છે. આ રાજાઓને સાંપ્રત ગણ્યા છે તેનો અર્થ એક જ હોઈ શકે કે પુરાણકારોએ એમના વખતમાં વંશાવળીઓને અદ્યતન બનાવી. ખરી રીતે તો તે રાજાઓનાં નામ આવે છે ત્યારે પુરાણોમાં એમ કહ્યું છે કે—આ રાજાઓ હાલ રાજ્ય કરે છે અને હવે પછી બીજા રાજાઓ રાજ્ય કરશે એટલે કે હવે પછી જે રાજાઓ રાજ્ય કરશે તે ભવિષ્યના રાજાઓ થશે. આવી રીતે વંશાવળીની યાદી બંધ થયા પછી અમુક પેઢીઓ પછી વળી જ્યારે વંશાવળીઓને અદ્યતન બનાવવાનો વખત આવ્યો ત્યારે "હવે પછી બીજા રાજાઓ થશે એટલે કે ભવિષ્યના રાજાઓ થશે" એ પુરાણના વાક્યને ધ્યાનમાં રાખીને પુરાણકારોએ સાંપ્રત રાજાઓ પછીના રાજાઓ માટે ભવિષ્યકાળ વાપર્યો. વિશાખયૂપ, સુમિત્ર વગેરે મહાભારતના વખત પછી ૨૯મી–૩૦મી પેઢીએ થઈ ગયા છે. તેથી તેમને પણ ભવિષ્યના રાજાઓ ગણવામાં આવે છે. અને તેથી જ તેમની સાથે થઈ ગયેલા કલ્કિને પણ ભવિષ્યનો અવતાર ગણવામાં આવે છે, એટલે એ તો માત્ર ભાષાવ્યક્તિનો પ્રશ્ન છે, હકીકતનો નથી.

## કોષ્ટક સં. ૧

(ડૉ. સીતાનાથ પ્રધાનના પુસ્તકમાંથી ઉદ્ધૃત: પૃ. ૨૨૯)

| | અવન્તી | મગધ | કોસલ (સૂર્યવંશ) | કૌસામ્બી (વત્સ) (ચન્દ્રવંશ) |
|---|---|---|---|---|
| (મહાવીર) | પુણિક | રિપુંજય | | |
| | પ્રદ્યોત | બિમ્બિસાર | મહાકોસલ | શતાનિક ૨ |
| (બુદ્ધ) | પાલક | અજાતશત્રુ | પ્રસેનજિત | ઉદયન |
| | અજક | ઉદાયી | શુદ્રક | વહીનર (નરવાહન દત્ત) |
| | અવન્તીવર્ધન | { અનુરુદ્ધ, મુંડા | કુલક | દણ્ડપાણિ |
| (કલ્કિ) | (વિશાખયૂપ) | { શિશુનાગ | સુમિત્ર | ક્ષેમક |

(કૌંસમાં લખેલાં નામો મેં મૂક્યાં છે.)



૧૫: આ દૃષ્ટિએ મૃચ્છકટિકની અમુક હાથપ્રતમાં શુદ્રકને બદલે શૂરક નામ મળે છે તે સૂચક છે. બન્નેનું પ્રાકૃત શૂલક હોય અને શના દીર્ઘ ઊને લીધે એમાંથી શુદ્રક અને શૂરક બન્ને વ્યુત્પન્ન થઈ શકે. અને કલ્કિ જેવા વીરને માટે શૂરક યોગ્ય જ છે.

# ઋગ્વેદમાં ઉત્તરધ્રુવ

સમાજશાસ્ત્રના અભ્યાસી માટે ઋગ્વેદનો અભ્યાસ શાશ્વત રસ આપે તેવો છે ભારતવર્ષના સમાજશાસ્ત્રના મૂળ ઋગ્વેદમા છે માટેજ તે વેદની સમાજવ્યવસ્થા, સસ્કૃતિ વગેરેના વિચારમા અખૂટ રસ અને અપૂર્વ આકર્ષણ રહે છે આ વેદનો ચોક્કસ કાળ કયો છે તેનો નિર્ણય હજી નથી થઈ શક્યો તે જેમ દિલગીરીની તેમજ તેના પ્રાચીનત્વમાં મગરૂરી લઈ શકાય તેવી વાત છે અહી તો તેના એક જ અગની તપાસ કરવા ધાર્યું છે

લોકમાન્ય ટિળકે જ્યારે એમ કહ્યુ કે વેદના પ્રમાણથી એમ સિદ્ધ ઠરે છે કે આર્યોનુ મૂળ-નિવાસસ્થાન ઉત્તરધ્રુવમા હતુ, ત્યારે કે ત્યાર પછી, તેમના તે સિદ્ધાતને, શુદ્ધ નિષ્પક્ષપાતી વિવેચનપદ્ધતિએ કોઈ હિન્દી કે યુરોપીય વિદ્વાને તપાસ્યો નથી હમણા હમણા કલકત્તા યુનિ-વર્સિટિવાળા ડૉ દાસે વળી એક બીજો મત ઊભો કર્યો છે ભૂસ્તરશાસ્ત્રના આધારથી ઋગ્વેદના અમુક મત્રોને વિચારતા, ઋગ્વેદના તે મત્રોનો સમય ઇ સ પૂર્વે ૨૫,૦૦૦ વર્ષ સુધી જાય છે, એમ તેમણે સૂચવ્યુ છે અને તો એમ લાગે છે કે ડૉ દાસનો આ મત નિશ્ચલ પાયા ઉપર મંડાયો છે આ મતના સ્વાભાવિક પરિણામ તરીકે તેમણે એમ પણ સૂચવ્યુ છે કે આર્યો મૂળ પજાબના જ હતા આ મત પ્રતિપાદિત કરવામા તેમને લો મા ટિળકનો મત વિરુદ્ધ જતો જણાયો તેથી તે મતને તેમણે વીગતવાર તપાસીને, ખોટો ઠરાવવાની મહેનત કરી છે આર્યોનુ મૂળ નિવાસસ્થાન ઉત્તરધ્રુવમા નહોતુ એટલુ જ ડૉ દાસે નથી કહ્યુ, પણ ઋગ્વેદમાં કોઈ પણ જગ્યાએ ઉત્તરધ્રુવના નિવાસનો ઉલ્લેખ નથી એમ તેમણે સાબિત કરવા યત્ન કર્યો છે[1] આ લેખમા, આર્યોનુ મૂળ-નિવાસસ્થાન વૈદિક સપ્તસિન્ધવમા હતુ એમ હુ માનુ છુ છતા, ઋગ્વેદમા ઉત્તરધ્રુવના પ્રદેશના ઉલ્લેખો—ચોક્કસ ઉલ્લેખો—મળે છે તે બતાવવાનુ મે ધાર્યું છે

અવેસ્તામા, યિમની વાત છે કે અહૂર મઝ્દે એક વખત બધા દેવોની સભા બોલાવી, જેમા ઐર્યાનો વએજોનો અતિ પ્રખ્યાત સારો ભરવાડ યિમ, પોતાના બધા મર્ત્યોને લઈ હાજર રહ્યો તે વખતે અહુર મઝ્દે યિમને ચોકખી ચેતવણી આપી કે તે સુખી દેશ ઉપર વિનાશક ઠંડી પડશે અને ત્યાંની બધી ચીજોનો નાશ થશે માટે તેણે યિમને એક વર કહેતા વાડો કરવાનુ અને ત્યાં દરેક જાતના બી અને પ્રાણીને લઈ જવાનુ કહ્યું યિમને જે નવા પ્રદેશમા આ વર કરવાનુ હતુ તેની ખબર નહોતી એટલે તેણે તેનુ વર્ણન પૂછ્યુ એટલે અહુર મઝ્દે તેને જવાબ આપ્યો કે ત્યાં સૂર્ય, ચન્દ્ર અને તારા એક જ વખત ઊગે છે, અને આખુ વર્ષ એક દિવસ જેવડુ છે,

---

૧. Rgvedic India by A C Das

ઉપરના યિમના વરના ભૌગોલિક વર્ણનથી એટલું તો ચોક્કસ માલૂમ પડે છે કે તે ઉત્તરધ્રુવનો પ્રદેશ હતો. યિમનો આ નવો પ્રદેશ ઉત્તરધ્રુવનો હતો એમ ટિળક અને દાસ બન્ને કબૂલે છે[૨] છતાં બન્નેમાંથી એકેએ, યિમની સાથે એકરૂપ ઋગ્વેદના યમ વિશે પણ આમ જ બન્યું હોય તેનો વિચાર કર્યો નથી લાગતો. ખરી રીતે તો યિમ અને યમ એક જ છે એમ સાબિત થતાં, ઋગ્વેદના અમુક ઋષિઓ પણ ઉત્તરધ્રુવના પ્રદેશથી જાણીતા હતા તેમ સાબિત થાય છે. આ યિમ અને યમની એકરૂપતા સાબિત કરવી અઘરી નથી. ઋગ્વેદનો યમ વિવસ્વતનો પુત્ર છે, અવેસ્તાનો યિમ વિવંઘતનો પુત્ર છે,[૩] અને ભાષાશાસ્ત્રના ઉપરછલ્લા જ્ઞાનથી પણ વિવસ્વત તે જ વિવંઘત છે તે સમજાય છે. પણ આમ જો યમ અને યિમ એક જ હોય તો ઋગ્વેદમાં ઉત્તરધ્રુવના પ્રદેશના કે યમ ઉત્તરધ્રુવમાં ગયેલ તેના ઉલ્લેખો કેમ નથી?

ખરી રીતે એવા ઉલ્લેખો મળે છે. ટિળકની અને દાસની મહત્તા એમાં જ સમાએલી છે કે તેઓએ, બીજા કોઈની હિમ્મત પણ ન ચાલે તેવા મતો ધૈર્યથી અન્વેષણ કરીને બહાર મૂક્યા. માત્ર પ્રથમ વિજયના આવેશમાં દાસે કરવું જોઈએ તેના કરતાં વધુ કરીને ઋગ્વેદમાં ઉત્તરધ્રુવનો એક પણ ઉલ્લેખ નથી એમ કહ્યું. ઋગ્વેદ ૯,૧૧૩ માં ઋષિ સોમ પવમાનને અમર પ્રદેશમાં જવાનું કહે છે તે આમ:

> "હે પવમાન, મને અક્ષય્ય અને અમર પ્રદેશમાં મૂક, જ્યાં સ્વર્ગનો પ્રકાશ મુકાયો છે અને શાશ્વત તેજ પ્રકાશે છે........"
>
> "જે પ્રદેશમાં વિવસ્વાનનો પુત્ર સમ્રાટ યમ વસે છે તેમાં મને અમર બનાવ."
>
> "જ્યાં સ્વર્ગની પવિત્ર ભૂમિ છે, જ્યાં યુવાન અને તાજાં પાણી છે............"
>
> "જે પ્રદેશમાં, નમતચિંત ચાલ્યા જવાય છે તેમાં મને અમર બનાવ,
> ઊંચે સ્વર્ગમાં, ત્રીજા ભુવનમાં, જ્યાં સરળ જગત પ્રકાશથી ભરપૂર છે............"
>
> "........પ્રકાશિત ચન્દ્રની ભૂમિમાં......"

ઉપરની ઋચાઓ યમની ભૂમિનું વર્ણન કરે છે એમ બધા ટીકાકારો સ્વીકારે છે. ડૉ. દાસ પણ. "સ્વર્ગનો પ્રકાશ" અને "શાશ્વત તેજ," "પ્રકાશથી ભરપૂર જગત" અને "પ્રકાશિત ચન્દ્ર" જેવા ઉલ્લેખો ઉત્તરધ્રુવને સૂચવતા નથી લાગતા?

ઋ. ૧૦,૫૮માં બે ઋચાઓ નીચે મુજબ છે:

> "દૂર દૂર, જ્યાં પ્રકાશનાં કિરણો ચળકે છે અને ચમકે છે ત્યાં ગએલા તારા આત્માને અમે તારી પાસે પાછા લાવીએ છીએ, જેથી તું અહીં વસ અને ફર."
>
> "દૂર દૂર ગએલ તારા આત્માને, જે સૂર્ય અને ઉષાને મળી આવ્યો છે......"

૨. જુઓ Arctic Home in the Vedas by Tilak અને Rgvedic India.

૩. મેકડોનેલ તેની Vedic Mythology માં આ વાત બરાબર બતાવે છે; યમ.

ઉપરની ઋચાઓમાં બે વચનો છે, જે ઉત્તરધ્રુવના પ્રદેશને અનુલક્ષીને હોય તો જ સમજાવી શકાય. 'જ્યાં પ્રકાશનાં કિરણો ચળકે છે અને ચમકે છે' અને 'જે સૂર્ય અને ચન્દ્રને મળી આવ્યો છે' તે બે વાક્યો તો ઉત્તરધ્રુવ વગર બીજે કયા ય લાગુ પડે તેમ નથી. જ્યાં સૂર્ય અને ચન્દ્ર એક જ વાર વર્ષમાં ઊગે, તે પ્રદેશને સૂર્ય અને ચન્દ્રની ભૂમિ કહે તેમાં શું ખોટું ? યમ અને યિમ એક જ છે અને યિમ તો જરૂર ઉત્તરધ્રુવના પ્રદેશમાં ગએલ એટલું ધ્યાન રાખીને ઉપલી ઋચા વાંચનારને તેમાં ઉત્તરધ્રુવનું જ વર્ણન દેખાશે.

ઋ. ૧૦,૧૪ આખું યમનું સૂક્ત છે, તેમાં નવમી ઋચા આમ છે:

'યમ તેને રહેવાને, દિવસ, પ્રકાશ કિરણો અને પાણીવાળી જગ્યા આપે છે.'

ઋચા પહેલીમાં આમ છે:

"યમ આપણાથી ઊંચી જગ્યાએ ગયો અને તે શોધીને ઘણાને રસ્તો બતાવે છે."

આ છેલ્લો ઉલ્લેખ એમ સૂચવે છે કે યમે કેટલાંક મનુષ્યને રસ્તો બતાવ્યો હતો. આથી યમ પણ યિમની માફક એક જગ્યાએથી બીજી જગ્યાએ ગયો હતો એમ સિદ્ધ થાય છે. વળી તે જ સૂક્તમાં બીજી ઋચા આમ છે:

'યમે પહેલાં[૪] અમારે રહેવા માટે જગ્યા શોધી. આ ગોષ્ઠ અમારી પાસેથી કદી ન જાય.'

વળી ૧૦,૧૦,૩માં યમી યમને માત્ર એક જ બચેલો મર્ત્ય કહે છે. આ બધા ઉલ્લેખોનો જો કંઈ અર્થ થતો હોય તો, યિમની જેમ યમ પણ ઉત્તરધ્રુવ ગયો હતો તેટલો જ થાય છે.

આ દંતકથા અથર્વવેદમાં પણ મળે છે:

અથર્વવેદ ૧૮, ૩,૧૩ એમ છે:

"સમ્રાજ યમને, વિવસ્વાનના પુત્રને, જે મનુષ્યને ભેગા કરે છે તેને હવિથી પૂજો
જે મર્ત્યોમા પહેલો મરનાર હતો, વળી જે અમારી પહેલાં (બીજા) ભુવનમાં મુસાફરી કરનાર પણ હતો."

અથર્વવેદ ૧૮,૩,૨૧માં પિતૃઓને આમ વર્ણવ્યા છે:

"પ્રાચીનમળે, અમારા પ્રાચીન પિતૃઓએ, હે અગ્નિ, પવિત્ર પૂજાને વિસ્તારતાં,
શુદ્ધ પ્રકાશ અને ભક્તિ શોધ્યાં. વખાણ ગાતાં તેઓએ પૃથ્વી ચીરીને, લાલ ઉષાઓને બહાર બતાવી"

૪. આ ઋચા તો સ્પષ્ટપણે એમ કહે છે યમે અમુક જનોને રહેવાનુ સ્થળ પ્રથમ જ શોધી આપ્યુ હતુ. આ યિમની જ વાતને અનુલક્ષે છે એમ સ્વીકાર્યા સિવાય છૂટકો નથી લાગતો.

વળી ઋ. વે. ૧૦,૪,૪૭, પિતૃઓને પ્રકાશિત તેજમાં રહેતા વર્ણવે છે.

પિતૃઓની ભૂમિ તે જ યમની ભૂમિ તે બતાવવું પડે તેમ નથી.[૫] આમ પિતૃઓ તેમ જ યમની જે સામાન્ય ભૂમિ હતી તેમાં પ્રકાશ કોઈ અપૂર્વ હતો, ઉષાનું સૌન્દર્ય કંઈ અનુપમ હતું એટલો તો ઉપલા ઉલ્લેખોનો જરૂર અર્થ થાય છે.

એટલે ટિળકે આપેલા પુરાવા (જે પુરાવા મારા મત પ્રમાણે, ભલે આર્યોનું મૂળ નિવાસસ્થાન ઉત્તરધ્રુવમાં હતું તેમ ન સાબિત કરે, પણ અમુક ઋષિઓ ઉત્તરધ્રુવમાં વસ્યા હતા તેટલું તો જરૂર સાબિત કરે છે) ઉપરાંત, ઉપર લખેલ યમ અને યિમની એકરૂપતા તો, એક ને એક બે થાય તેટલી ચોકસાઈથી, ઋગ્વેદના અમુક ભાગોમાં ઉત્તરધ્રુવનું ચોકખું જ્ઞાન છે તે બતાવે છે.

ઉપર બતાવેલ યમ-યિમની એકરૂપતા તો દાસે કે ટિળકે નથી બતાવી, પરંતુ ઉત્તરધ્રુવને ચોક્કસ ઉદ્દેશીને થયેલા હોય એવા કેટલાયે ઉલ્લેખો ટિળકે બતાવ્યા હતા તેના રદીઆ આપવાની દાસે મહેનત કરી છે. તેમાંથી કેટલાક એવા છે જેમાં ટિળકની સ્થિતિ અપ્રતિહત લાગે છે.

ઋ. ૭,૭૬,૩ આમ છે:

तानि चिद् अहानि बहुलानि आसन्
या प्राचीनमुदिता सूर्यस्य ॥

ટિળકે આના ઉપર ભાર મૂકીને તે ઉત્તરધ્રુવની ઉષાને ઉદ્દેશાએલ છે એમ જણાવ્યું હતું. ટિળકે તેનું ભાષાન્તર આમ કર્યું છે:

"Verily, many were those days, which were aforetime at the uprising of the Sun....

(સૂર્યના ઉદય પહેલાં ઊગ્યા તે દિવસો ઘણા હતા.)

ગ્રિફિથ, ઋગ્વેદના ભાષાન્તરકાર, પણ લગભગ તે જ ભાષાન્તર આપે છે:

"great is in truth, the number of the mornings which were aforetime at the Sun's uprising,"

ડૉ. દાસને તો આ બન્નેમાંથી એકે ભાષાન્તર માફક આવે તેમ નથી. તેઓ એટલા માટે, 'અહાનિ'નો અર્થ સાયણાનુસાર 'પ્રકાશ' એમ લે છે અને 'પ્રાચીનમ્'નો અર્થ લ્યુડ્વીગ, રોથ અને ગ્રાસમનને અનુસરી 'પૂર્વમાં' એમ લે છે. આ પ્રમાણે અર્થો મૂકીએ તો ભાષાન્તર આમ થશે:

'સૂર્યની પૂર્વે હતા તે પ્રકાશો ઘણા હતા.'

---

૫. જેમ મહાન અને ભયંકર પૂરમાંથી બચાવનાર યમ "એક જ મર્ત્ય" ગણાય તેમ તેની સાથે જઈને રહેનાર ઋષિઓ. પછીના કાળના ઋષિઓને પિતૃઓ લાગ્યા હોય. ઋગ્વેદમાં તો માનવસ્મૃતિના ઘણા થે થરો સચવાઈ રહ્યા છે.

આ 'પ્રકાશો' ડૉ દાસ કહે છે કે આપણી સામાન્ય ઉષાને લાગુ પડે છે. તેઓ કહે છે :

"The meaning is clear and simple. There is a quick succession of light from a point of glimmer to a glowing red at dawn time" હવે હુ તો એટલુ જ પૂછુ છુ કે ઉષ્ણકટિબંધની ઉષાના રંગોના ફેરફારો શુ એટલા બધા ચોકખા હોય છે કે 'બહુલાનિ' શબ્દ ત્યા યોગ્ય કહેવાય? પણ ડૉ દાસને આ એક જ મુશ્કેલી નથી તેઓ કહે છે·

"As the polar dawn first appears in the south according to Mr. Tilak's own showing this dawn whose banner has appeared in the Last is certainly nor polar but belongs to temperate or Tropical Zone"

અહીંયાં ડૉ દાસે થાપ ખાધી છે ટિળકે તો એમ કહ્યુ છે કે ઉત્તરધ્રુવના બિન્દુ ઉપરથી સૂર્ય દક્ષિણમાં ઊગતો લાગે પણ તેની આસપાસના જરા દૂરના પ્રદેશમા તો તે પૂર્વમાં જ ઊગે એટલે 'પ્રાચીનમ્'નો અર્થ પૂર્વમા કરીએ તો પણ કઈ વળતુ નથી વળી 'સૂર્યની પૂર્વે ઉષાના પ્રકાશો ઘણા હતા' એમ કહેવાનો શો અર્થ તે મને તો નથી સમજાતુ આટના માટે ટિળકે લીધો છે તે જ અર્થ મને તો વાજબી લાગે છે એમ અર્થ લેવામા ટિળકને સ્વાર્થ હતો એમ કહીએ તો ભલે પણ ગ્રિફિથને તો જરા યે સ્વાર્થ નહોતો છતાં યે તે એમ જ ભાષાન્તર કરે છે અહીં ત્યારે, ડૉ દાસના કુશળ સૂચન છતા, ઉત્તરધ્રુવનુ જ વર્ણન છે

ઋગ્વેદમા ઉષાને ઘણી વાર પાણીનાં મોજા સાથે સરખાવી છે अपां न ऊर्मयः[૬] આપણી અહીંની ઉષાના દેખાવો જોઈ આજે કોઈ કવિ આવી ઉપમા આપશે? ઉત્તરધ્રુવની ઉષાનાં ચિત્રો, જે આજના યુરોપીય મુસાફરો દોરે છે,[૭] તે જોતાં તો તેને જો કોઈ પણ ઉપમા આપી શકાય તો તે જલવીચિની કે પડદાની જ સભવિત લાગે છે

તૈત્તિરીયસહિતામા ઉષાને ત્રીશ બહેનો કહી છે ટિળકે તો આને ઉત્તરધ્રુવની ઉષા કહીને સમજાવી હતી[૮] ડૉ દાસ આમ સમજાવે છે

"The light of dawn (he talks of the ordinary tropical daily dawn), really appears in waves, one following another, and pushing it forward till there is a general bright glow in the sky presaging the rise of the Sun The Vedic bards divided these waves into five main waves, which mingling together, formed one huge wave of light which was called the dawn, more appropriately the Dawns

અહીંયા વાચનારને માત્ર એક જ પ્રશ્ન કરવાનો છે કે ડૉ દાસના આ કલ્પનાપ્રચુર વર્ણન

---

૬. ઋ ૧,૪૮,૧

૭ Marvels of the Universe નામે ક્રમિક પ્રગટ થએલ ગ્રન્થમાં Aurora Borealisનાં આપેલ સુન્દર ચિત્ર ઉપરના ઉલ્લેખનુ સમર્થન કરે છે

૮. ઉત્તરધ્રુવની આસપાસમા ત્રીશ દિવસની ઉષા શકય છે.

વગર, આજની આપણી ઉષાના આમ ત્રીશ ભાગ પડાય એમ કોઈ માને ખરું ! ડૉ. દાસને આવી કાલ્પનિક અને નબળી સમજૂતી આપવી પડે છે તે જ બતાવે છે કે વૈદિક ઋષિ ઉત્તરધ્રુવની ઉષાની જ વાત કરે છે. ઋગ્વેદમાં પણ એક ઋચા એમ વર્ણવે છે કે ઉષાઓ સાથે સાથે ત્રીશ યોજન જાય છે. તેનો પણ તે જ અર્થ છે.[૯]

વળી કેટલેક ઠેકાણે ઉષાની ગતિને ચક્રની ગતિ સાથે સરખાવી છે. ડૉ. દાસ આને રથનું ચક્ર ગણે છે અને ઉષા પૂર્વમાં ઊગી, માથા ઉપર થઈ, પશ્ચિમમાં આથમી, નીચે ફરીને પાછી પૂર્વમાં દેખાય છે ત્યારે એક આંટો પૂરો થાય છે અને આ તેની ગતિ રથચક્રની ગતિ જેવી છે, એમ સમજાવે છે. ઉષા માત્ર, પ્રભાતમાં જ દેખાય છતાં, સૂર્યની ગતિના સામ્યથી ઉષાની ગતિ પણ તેમ જ થાય એમ વૈદિક ઋષિઓ ધારતા એમ ડૉ. દાસ મનાવવા માગે છે મને તો આ બહુ જ તાણીતૂસીને મેળવેલો મેળ લાગે છે. તેના કરતાં ટિળકે કહ્યું છે કે અહીં કુંભારનું ચક્ર અભિમત છે તે બરાબર લાગે છે.[૧૦] ઉત્તરધ્રુવના પ્રદેશોમાં નક્ષત્રોની તેમ જ ઉષાની ગતિ, છત્રીની પેઠે આકાશમાં ગોળ ફરવામાં જ સમાય છે.

ડૉ. દાસ તથા લો. મા ટિળકની બધી દલીલો તપાસવાનો અહીં અવકાશ નથી, પરંતુ ઉપરનું કહ્યું છે તેટલાથી પણ, મને તો ઋગ્વેદમાં ઉત્તરધ્રુવના ચોકખા ઉલ્લેખો દેખાય છે. તેની સાથે એમ પણ બને કે આર્યોનો મૂળ નિવાસ ઉત્તરધ્રુવમાં નહોતો. ટિળકે એ અનુમાન કંઈક અયોગ્ય રીતે દોર્યું હતું. આર્યોનો મૂળ નિવાસ સપ્તસિન્ધવમાં હતો એમ ડૉ. દાસની પેઠે હું પણ માનું છું.

ત્યારે આર્યો મૂળ સપ્તસિન્ધવમાં રહેતા અને ઋગ્વેદમાં ઉત્તરધ્રુવના ઉલ્લેખો છે એમ બન્ને વાતમાં માનવાનું પરિણામ શું ?

આજના વૈદિક વિદ્વાનો એમ માને છે કે બ્રાહ્મણો અને આરણ્યકો, વેદ પછી તરત જ ઉદ્‌ભવ્યાં હશે છતાં બ્રાહ્મણો વાંચતાં એમ જણાય છે કે ઋગ્વેદની પરંપરા બ્રાહ્મણકાળે તદ્દન ભુલાઈ ગઈ હશે.[૧૧] બ્રાહ્મણોમાં ઘણી વખત ઋગ્વેદના મન્ત્રો એવી તો કાલ્પનિક અને નિરાધાર રીતે

૯. ૧,૧૨૩,૮. વળી જુઓ ઋ. ૬,૫૯,૬; ૧૦,૧૬૬,૩.

૧૦. ટિળક લખે છે : But the first of these two motions (chariot wheel) cannot be predicated of the Dawn anywhere on the surface of the earth. The light of the morning is, every-where, confined to the horizon, as described in Rg. VII, 80.1. No dawn whether in the frigid, temperate or tropical zone can, therefore, be seen travelling, like the Sun, from East to West, over the head of the observer, in a perpendicular plane. The only possible wheel-like motion is, therefore, along the horizon and this can be witnessed only in the region near the pole.

૧૧. મેક્સમૂલર, મેકડોનેલ, વેબર, કીથ, વીન્ટરનીત્ઝ, ઓલ્ડનબર્ગ, દાસ વગેરે બધા જ આ કહે છે.

સમજાવવાના પ્રયત્ન થયા છે કે એમ જરૂર માનવાને મન થાય છે કે તે કાળે વેદકાળની પરંપરા તૂટી ગઈ હતી આનું કારણ શું?

આપણા મનુભગવાનના વખતના પ્રલયની વાત જાણીતી છે આવા જ પ્રલયો, ઈરાનના અને બેબિલોનના સાહિત્યમાં તેમજ બાઈબલમાં નોંધાયા છે[૧૨] આપણા મનુના પ્રલયને સમજાવતાં ડૉ. દાસે સૂચવ્યું છે કે પ્રાગૈતિહાસિક કાળે, ભૂસ્તરશાસ્ત્રની ગણતરી મુજબ જે રજપૂતાનાસાગર હતો, તે જ્યારે અચાનક પુરાઈ ગયો ત્યારે તેના પાણીથી આ પૂર આવ્યું હશે[૧૩] ઈરાનમાં પણ તે કાળે જ પૂર આવ્યું હોય તો[૧૪] તેથી નીપજેની અવ્યવસ્થા ખરેખર ભયજનક બની હોય ત્યારે કોઈ જળજળાકાર થઈ જતાં આર્યોને નવી ભૂમિ, નિવાસ માટે શોધવી પડી હોય ઉપર જણાવ્યું છે તેમ યિમને આ વખતે જ ઉત્તરધ્રુવમાં જવું પડ્યું હતું આ વખતે, દરેક મનુષ્યના મનની સ્થિતિમાં અને સમાજના સાતત્યમાં એવડા તો જબ્બર વિઘ્નો આવી પડ્યા હશે કે પરંપરા માત્ર, એકાદ પેઢી સુધી તો તદ્દન લુપ્તપ્રાય થઈ ગઈ હશે સાહિત્યને મુખપાઠે રાખનાર આર્યોએ વેદની તે કાળે રડીસડી ઋચાઓ અને સૂક્તો સાચવ્યા હશે એ કાળે જ ઘણે ભાગે સપ્તસિન્ધુના કેટલાક આર્યો ઉત્તરધ્રુવમાં ગયા હશે અને કાલવહને અહીં જ્યારે તેઓ પાછા આવ્યા ત્યારે ત્યાંની સ્મૃતિઓ સાથે લાવ્યા કેટલાક સૂક્તો ઉત્તરધ્રુવના પ્રદેશમાં જ રચાયાં હોય આમ પૂરની પૂર્વની તેમ જ પછીની ઋચાઓ અને સૂક્તો ઋગ્વેદમાં સચવાયાં, કારણ પૂરના ભણકાર બંધ થતાં, લગભગ એકબે પેઢી પછી જ્યારે સ્થિતિ પાછી સ્થિર થઈ ત્યારે આર્યો પોતાની પરંપરાને પાછી ભેગી કરવા મંડ્યા અત્યાર લગીમાં આ ભયંકર પ્રલયને લઈને તેમને ઘણું ગુમાવવું પડ્યું હતું તેથી હવે તેઓ બને તેમ પોતાનું સાહિત્ય વ્યવસ્થિત કરવા મંડ્યા ઋગ્વેદની સંહિતા બરાબર ગોઠવી કાલવહને યજુર્વેદ, સામવેદ, અથર્વવેદ પણ સંગ્રહાયા બ્રાહ્મણોમાં મળી તેટલી દંતકથા અને પરંપરા સંગ્રહાઈ. આમ પાછી વ્યવસ્થા આણવાના મરણિયા પ્રયત્નો આર્યોએ કર્યા, પણ પરંપરા તૂટી તે તૂટી આજ લગી પણ ઋગ્વેદની કેટલીયે ઋચાઓ એવી રહી છે જે પ્રખર વિદ્વાનની બુદ્ધિ પાસે પણ મચક નથી આપતી

ઋગ્વેદની પહેલી ઋચા રચાઈ અને ઋગ્વેદની સંહિતા આજના રૂપમાં સંગ્રહાઈ તે વચગાળામાં આર્યોએ શા શા અનુભવ મેળવ્યા હશે? માનવજાતનો પ્રાથમિક ઈતિહાસ કેમ ઘડાયો હશે? કોણ જવાબ આપે? ડૉ. દાસે જવાબ આપવા પ્રશસ્ય યત્ન કર્યો છે, પણ —કે સમય પોતાનાં આવરણો કોક દહાડે પણ ઊંચકશે?



૧૨. આ પૂરોનાં લક્ષણ હમણાં જ ફરી એકવાર ચર્ચાયાં છે Journal of the Indian Historical Society, Bombay March 1929

૧૩ ડૉ. દાસે Rgvedic India માં આ બતાવ્યું છે વાડિયા પોતાની Geology of India માં ડૉ. દાસના મતને પૂર્ણ ટેકો, અચાનક જ આપે છે.

૧૪. ડૉ. દાસ Rgvedic India.

## ચમ્પૂકથા

સંસ્કૃત સાહિત્યની સમૃદ્ધિ અને સિદ્ધિ વિશાળ છે. એનો વિકાસ, આપણે ખુશીથી કહી શકીએ કે, હજારો વર્ષો સુધી થયા કર્યો છે. એમાં જાત જાતના પ્રયોગો થયા છે અને, સામાન્ય રીતે, એવો કોઈ વિશિષ્ટ સાહિત્યપ્રકાર નહિ હોય, જેનું એક અથવા બીજા રૂપે, આ સાહિત્યમાં પ્રયોજન નહિ થયું હોય. આ સાહિત્યના કોઈક પ્રકાર તો એવા પણ નીકળશે, જેની વિશિષ્ટતા આ જ સાહિત્યમાં જળવાઈ રહી છે.

આમ સંસ્કૃત સાહિત્યનાં જે જુદાં જુદાં સ્વરૂપો ( forms ) છે, તેમાં ચમ્પૂનું સ્વરૂપ સારી પેઠે નિરાળું છે. સામાન્ય રીતે ઓછી જાણીતી આ ચમ્પૂઓનું સાહિત્ય પણ આપણે ત્યાં ઠીક ઠીક વિકસ્યું લાગે છે, કેમકે નાનીમોટી સોથી વધુ ચમ્પૂઓ તો આજે ઉપલબ્ધ છે. તો આવા, લગભગ ઉપેક્ષિત લાગે એવા છતાં સારી પેઠે વિકાસ પામેલા સાહિત્ય સ્વરૂપનો અભ્યાસ, બીજું કંઈ નહિ તો, કુતૂહલની દૃષ્ટિએ પણ, કરવા જેવો છે.

આજે ઉપલબ્ધ છે તે ચમ્પૂઓમાંથી સૌથી જૂનામાં જૂની ચમ્પૂ નળચમ્પૂ છે. આ ચમ્પૂ દમયન્તીકથાને નામે વધુ જાણીતી છે. તેનો કર્તા સિંહાદિત્ય કે ત્રિવિક્રમ ભટ્ટ ઈ. સ. ૯૧૫ ની આસપાસમાં થઈ ગયો છે. એ રાષ્ટ્રકૂટ રાજા ત્રીજા ઈન્દ્રનો સભાકવિ હતો. એમ કહેવાય છે કે એક વખત એ રાજાના દરબારમાં એક કવિ આવી ચઢ્યો અને પોતાની સાથે હરીફાઈમાં ઊતરે એવા કવિને માટે એણે સભા વચ્ચે પડકાર કર્યો. રાજાના દરબારમાં એ વખતે ત્રિવિક્રમ ભટ્ટનો બાપ દેવાદિત્ય ભટ્ટ કવિઓમાં પ્રમુખ હતો, પણ આ વખતે એ બહારગામ હતો, તેથી રાજાનો નોકર ત્રિવિક્રમ ભટ્ટને તેડી લાવ્યો. ત્રિવિક્રમે સરસ્વતીની પ્રાર્થના કરી. સરસ્વતીએ એનો પિતા પાછો આવે ત્યાં સુધી એના મુખમાં વસવાનું કબૂલ કર્યું, અને પછી ત્રિવિક્રમ ભટ્ટે ગદ્યપદ્યમયી દમયન્તીકથા કહેવા માંડી. એનો અલંકારમંડિત વાણીનો પ્રવાહ સાત ઉચ્છ્વાસ સુધી ચાલ્યો અને વાર્તા, નળે દમયન્તીને દેવોના દૂત તરીકે સંદેશો આપતાં પહેલી વાર જોઈ ત્યાં સુધી આવી ત્યાં એનો પિતા આવી પહોંચ્યો. તેથી ત્રિવિક્રમ ભટ્ટની દમયન્તીકથા એટલે જ અટકી.

આજે એના સાત ઉચ્છ્વાસો જ મળે છે. આ વાતમાં તથ્ય હોય કે નહિ, પણ એટલું તો કહેવું પડે તેમ છે કે બીજી ચમ્પૂઓને મુકાબલે 'નળચમ્પૂ'નો કથાપ્રવાહ ધોધબંધ ચાલે છે. તે પછીની આજ સુધીમાં રચાયેલી અનેક ચમ્પૂઓમાંથી દસમા સૈકાના ધારાના રાજા ભોજની રામાયણચમ્પૂ, લગભગ એ જ કાળના સોમદેવસૂરિની યશસ્તિલકચમ્પૂ, અગિયારમા સૈકાની અભિનવ કાલિદાસની ભાગવતચમ્પૂ, ચૌદમા–પંદરમા સૈકામાં કવિ કર્ણપૂરની આનન્દવૃંદાવનચમ્પૂ, સત્તરમા

સૈકાના વેંકટાચાર્યની વિશ્વગુણાદર્શચમ્પૂ અને છેલ્લે છેલ્લે કૃષ્ણ કવિની મન્દારમરન્દચમ્પૂ વધુ જાણીતી છે. એમ તો છેલ્લામાં છેલ્લી ચમ્પૂ ઈ. સ. ૧૯૧૬ માં મદ્રાસના શ્રીમતી સુન્દરવલ્લીની રચેલી રામાયણચમ્પૂ છે. સામાન્ય રીતે આ સાહિત્યસ્વરૂપ દક્ષિણમાં જ ખાસ વિકસ્યું દેખાય છે.*

કાવ્યશાસ્ત્રીઓમાંથી ચમ્પૂનું લક્ષણ આપવામાં દણ્ડી પહેલો છે. એની ચમ્પૂની વ્યાખ્યા गद्यपद्यमयीकथा એવી છે. તે પછી બારમા સૈકામાં થઈ ગયેલો શારદાતનય પોતાના 'ભાવ–પ્રકાશ'માં ચમ્પૂનું લક્ષણ આમ આપે છે:

मद्य ( પાઠા. मना ) क्वाप्यादि पद्येन ताभ्यां ( गद्यपद्याभ्यां ) चम्पूर्निविष्यते ।

પરંતુ એની પહેલા દશમા સૈકાના રાજા ભોજે પોતાની રામાયણચમ્પૂમાં એ કાવ્યસ્વરૂપની પ્રશંસા કરતાં એનું લક્ષણ પણ જરાક આપ્યું છે, તે આમ છે:

गद्यानुबन्धरसमिश्रितपद्यसूक्तिः
द्यापिवाद्यकलया कलितेव गीतिः ।
तस्माद्धधातु कविमार्गजुषां सुखाय
चम्पूप्रबन्धरचनां रसना मदीया ॥

પછી ૧૪મા સૈકામાં 'સાહિત્યદર્પણ'ના કર્તા વિશ્વનાથે ચમ્પૂનું લક્ષણ આપ્યું છે કે—

गद्यपद्यमयं काव्यं चम्पूरित्यभिधीयते ।

દશમા સૈકામાં આપણને આ સાહિત્યસ્વરૂપનો પહેલો નમૂનો મળે છે. વળી ચમ્પૂનાં બધાં જ રૂઢ લક્ષણો દેખાય છે. વળી ચમ્પૂની પહેલી વ્યાખ્યા આપણને દણ્ડીમાં મળે છે. અને દણ્ડીને આપણે છઠ્ઠા અને સાતમા સૈકાની વચમાં મૂકીએ તો આ ચમ્પૂ નામના સાહિત્યસ્વરૂપનો ઊગમ આપણે એ કાળથી ત્રણસોએક વર્ષ આગળ થયો હોય એમ કલ્પી શકીએ, કેમકે કોઈ પણ સાહિત્યસ્વરૂપની તાત્ત્વિક વ્યાખ્યા બધાય તેની પહેલાં એ સ્વરૂપની કૃતિઓ ઠીક પ્રમાણમાં રચાઈ હોવી જોઈએ અને એને લીધે એનું તાત્ત્વિક સ્વરૂપ નક્કી થઈ ગયું હોવું જોઈએ. આથી આ સાહિત્યસ્વરૂપને આ નામ લગભગ ઈ. સ. બીજા–ત્રીજા સૈકામાં મળ્યું હોય એવો સમ્ભવ છે.

પરન્તુ એ કાળ પહેલાં આ જાતનું સાહિત્યસ્વરૂપ નહોતું એમ નથી, જૂના કાળથી જ ગદ્યપદ્યમિશ્ર આખ્યાનો જાણીતાં છે. પરન્તુ જૂના કાળમાં આ જાતના સ્વરૂપને ઉદાહરણ નામે ઓળખતા એમ લાગે છે. અમુક પ્રકારના કાવ્યબન્ધને ઉદાહરણ કહેતા એની તો કાલિદાસ પણ સાખ પૂરે છે. એનાં 'વિક્રમોર્વશીયમ્'માં 'पत्रे निवेशितमुदाहरणं प्रियायाः' 'રઘુવંશ'માં 'जयोदाहरणं बाह्वोर्गापयामास किन्नरान्'માં ઉદાહરણ આ અર્થમાં વપરાયલો મળે છે. વળી આ ઉદાહરણમાં પદ્યો સંગીતમય હતાં એમ પણ લાગે છે. ઉદાહરણની વ્યાખ્યા મન્દારમરન્દચમ્પૂમાં આમ આપી છે. (એમાં એ વ્યાખ્યા 'પ્રતાપરુદ્રીયમ્'માંથી ઉદ્‌ધૃત કરી છે):

* ગુજરાતમાં સ્વ. વલ્લભજી આચાર્યે સૈરન્ધ્રીચમ્પૂ નામે ચમ્પૂની રચના કરી છે.

येनकेनापि तालेन गद्यपद्यसमन्वितम् ।
जयेत्युपक्रमं मालिन्यादि प्रासचित्रितम् ।
तदुदाहरणं नाम विभक्त्यष्टाङ्ग संयुतम् ।

આમ ઉદાહરણનામે સાહિત્યસ્વરૂપમાં "જય"નો ઉપક્રમ હોવો જોઈએ તે એનું આખ્યાન સ્વરૂપ સૂચવે છે. તો અમુક તાલ પ્રાસ વગેરેથી એનું સંગીતમય સ્વરૂપ પણ સૂચવાય છે.

ઉદાહરણ નામે આ પ્રકારનો એક જ નમૂનો સોમનાથ નામે કવિનો રચેલો "બાસવોદાહરણ" નામે મળે છે. પરંતુ ઉદાહરણનું સંગીતતત્ત્વ એને ચમ્પૂથી જુદું પાડે છે માટે ચમ્પૂનું ખરેખરું સ્વરૂપ તપાસવાની જરૂર છે.

ઉપર કહ્યું છે કે સામાન્ય રીતે ચમ્પૂને ગદ્યપદ્યમયીકથા કહેવાય છે, તેથી ચમ્પૂ કથા તો છે જ. કથા માત્ર ગદ્યમયી હોય અથવા માત્ર પદ્યમયી હોય એમ આપણને હેમચન્દ્ર જેવા સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રી કહે છે. આથી એવી બે જુદી જાતની કથાની કલાનું જેમાં મિશ્રણ હોય તે ગદ્યપદ્યમયી કથા તે ચમ્પૂકથા. આથી ચમ્પૂને કથાનાં બધાં લક્ષણો લાગુ પડી શકે, ઉપરાંત ચમ્પૂમાં ગદ્ય અને પદ્યનું મિશ્રણ હોવું જોઈએ. એમ તો સાવ ગદ્યમયી કથામાં પણ બેપાંચ શ્લોકો આવતા દેખાય છે, પણ એમાં ગદ્ય જ મુખ્ય હોય છે. ચંપુમાં બન્નેનું પ્રમાણ ઠીક ઠીક હોય છે. પરંતુ ચમ્પૂને કથાનાં બધાં લક્ષણો લાગુ પડે છે, એમ કહેવાથી કંઈ સ્પષ્ટતા થતી નથી, કેમકે આપણા કાવ્યશાસ્ત્રીઓ કથાનાં કોઈ સ્પષ્ટ લક્ષણો આપતા જ નથી. ભામહે બેચાર લક્ષણો આપ્યાં છે. એવાં લક્ષણોનો દણ્ડીએ કરેલો છે તેવો પ્રતિવાદ બતાવી આપે છે કે કથા કે આખ્યાયિકાનાં લક્ષણોમાં આપણે ત્યાં જરા યે સ્પષ્ટતા નહોતી. વસ્તુદૃષ્ટિએ 'કથામાં કન્યાહરણ, સંગ્રામ, વિપ્રલંભ વગેરે જોઈએ એમ આપણા કાવ્યશાસ્ત્રીઓ કહે છે. તે ઘણું જ અસ્પષ્ટ છે. એ તો ગમે તે સાહિત્યસ્વરૂપમાં હોય. એના કરતાં તો હેમચંદ્રે આપેલા નીચે મુજબના કથાપ્રભેદો એના સ્વરૂપના કંઈક ઉદ્બોધક છે એમ ગણાય.

કથા ગદ્યમયી કે પદ્યમયી હોય એમ કહ્યા પછી હેમચન્દ્ર આખ્યાન, નિદર્શન, પ્રવહ્લિકા, મતલ્લિકા, મણિકુલ્યા, પરિકથા, ખંડકથા, સકલકથા, ઉપકથા અને બૃહદ્કથા એવા ભેદો આપે છે. તેમાંથી આખ્યાનની એવી વ્યાખ્યા આપણાં ગુજરાતી વ્યાખ્યાનોની દૃષ્ટિએ પણ જાણવા જેવી છે તેથી અહીં ઉતારી છેઃ

प्रबन्धमध्ये परप्रबोधनार्थं नलाद्युपाख्यानमिवोपाख्यानमभिनयन् पठन् गायन् यदेको ग्रन्थिकः कथयति तद् गोविन्दवद् आख्यानम् ।

નિદર્શન તે કેમલ છે. કેમ કે એમાં પશુપંખીની વાતો ઉપરથી કાર્ય કે અકાર્યનો નિશ્ચય થાય છે. પ્રવહ્લિકા અને મતલ્લિકા પ્રાકૃત ભાષાની કથાઓ છે. એરેબિયન નાઈટ્સ જેવી ગોઠવણવાળી કથાને પરિકથા કહે છે. કોઈ પણ ગ્રંથની વચમાંથી લઈ લીધેલા કથાભાગને ખંડકથા અને કોઈ પણ પ્રસિદ્ધ કથામાંથી એકાદ પાત્રની કથા કહેવાઈ હોય તેવી કથાને ઉપકથા કહે છે.

છતાં આ બધામાં કથાનાં તાત્ત્વિક લક્ષણો કે વિશિષ્ટ શૈલીઅંશોનું વર્ણન ક્યાંય મળતું નથી.

ઉપર ચમ્પૂનાં જે લક્ષણો આપ્યાં છે, એમાં તો એના ગદ્યપદ્યમય સ્વરૂપનો જ ઉલ્લેખ છે, પણ એ કંઈ એનું તાત્ત્વિક સ્વરૂપ જાણવામાં આપણને મદદરૂપ નથી થતું. તેથી એનું ખરું સ્વરૂપ જાણવાને માટે મળે છે તે ચમ્પૂઓના નમૂનાનો અભ્યાસ કરવો જોઈએ. આ નમૂનાઓ ઉપરથી એની તેમ જ સામાન્ય કથાની શૈલી વિશે આપણને નીચે મુજબ જાણવાનું મળે છે.

સૌથી પહેલાં તો એની શૈલી ગૌડી છે, તેથી એમાં શૈલીની કૃત્રિમતા તો આદિથી અંત સુધી હોય જ, સરળ શૈલી એમાં ચાલે જ નહિ. ઉપલબ્ધ ચમ્પૂમાંથી જૂનામાં જૂની નલચમ્પૂમાં જ કવિ કહે છે:

प्रसन्नाः कान्तिहारिण्यो नानाश्लेषविचक्षणाः ।
भवन्ति कस्यचित् पुण्यैर्मुखे वाचो गृहे स्त्रियः ॥ ३, ४

વળી કહે છે:

किं कवेस्तस्य काव्येन किंकाण्डेन धनुष्मतः ।
परस्य हृदये लग्नं न घूर्णयति यच्छिरः ॥ १, ६
अप्रगल्भा पदन्यासे जननीरागहेतवः ।
सन्त्येके बहुलालापा कवयो बालका इव ॥ १, ६

આમ આ નલચમ્પૂના કર્તાના મત મુજબ ચમ્પૂની શૈલી પ્રસન્ન, કાન્તિપૂર્ણ અને વિવિધ શ્લેષપૂર્ણ જોઈએ. વળી ચમ્પૂ શૈલી માટે એ સ્પષ્ટ શબ્દમાં આમ કહે છે:

उदात्तनायकोपेता गुणवद्‌वृत्तमुक्तता ।
चम्पूश्च हारयष्टिश्च केन न क्रियते हृदि ॥ १, २५

એના ઉપર બારમા સૈકાના ચણ્ડીદાસની ટીકા છે કે, सा चम्पूर्गद्यपद्यमयी साङ्कोच्छ्‌वासा कथोदात्तेन महार्घेण नायकेन વગેરે......

અહીં ચમ્પૂ વિશે આપણને એટલું વધારે જાણવાનું મળે છે કે, (૧) એ કથાનો પ્રકાર છે, (૨) એનાં પ્રકરણોને ઉચ્છ્‌વાસ નામ આપવું જોઈએ, (૩) એનો નાયક ઉદાત્ત એટલે ધીરોદાત્ત હોવો જોઈએ, (૪) એમાં ગુણયુક્ત છન્દોવાળાં મુક્તકો જોઈએ. આવી ચમ્પૂ, કવિ પૂછે છે, કોના હૃદયને ન હરે, કોના મસ્તકને ન ધુણાવે?

આમ એની શૈલી પ્રગલ્ભ ગૌડી છે, તેથી એની રચના દીર્ઘસમાસા તો હોવી જ જોઈએ. એના દૃષ્ટાન્તો ચમ્પૂઓમાં પાને પાને મળે છે.

એમાં અલંકારો પણ સાધારણ રીતે કંઈક વૈચિત્ર્યવાળા છતાં કૃત્રિમ અને પ્રયત્નપ્રેરિત હોય છે. એના એકએ દૃષ્ટાન્ત જોઈએ. પહેલો દૃષ્ટાંત રાજા ભોજની "રામાયણચમ્પૂ" માંથી છે તે એટલો ઉત્કટ નથી:

वंशस्पृशा हृदयहारिकलान्वितेन
रामेरितेन सहसा सहसायकेन ।
स्नेहार्द्रितेन निरगादनुरागिणीव
प्राणावलिर्हृदयत पिशिताशनानाम् ॥ १, ६१

આ શ્લોક કૃત્રિમ તો છે પણ એટલો નહિ. એમાં સહોક્તિ અને સમાસોક્તિની સંસૃષ્ટિ અને એ બન્નેનો ઉપમા સાથે સંકર છે. એમાં વંશ, હૃદયહારિ વગેરે શબ્દોના શ્લિષ્ટ અર્થો સમજતાં જ એના બન્ને અર્થો સમજાય છે. પરન્તુ નીચેનો "ભારતચમ્પૂ" માંનો દૃષ્ટાન્ત એની કૃત્રિમ શૈલીને પૂરેપૂરી બહાર લાવે છે :

शबरत्वजुषः परस्य पुंसः
शशिखण्डान्नु शकारसंविधानम् ।
भजति स्म सदा शिखण्डभावं
भगवन्मस्तकभूषणं यदेष ॥ ४,७०

અર્જુનની સાથે યુદ્ધ કરવા આવતા શંકરે શબરનો વેષ લીધો ત્યારે એને માથે મોરપીંછનો શણગાર હતો. એને વિશે કવિ કલ્પના કરે છે. શંકરને તો મસ્તકાભૂષણ ચન્દ્રનું હોય છે, એને બદલે આ મોરપીંછનું આભૂષણ ક્યાંથી આવ્યું ? એનો જવાબ એ આમ આપે છે. શંકરને પર(મ) પુરુષ (पर पुमान्) કહેવાય છે હવે એ શબર કેમ થયા ? એ શબ્દ એને કેમ લાગુ પડે છે ? શબરમાં બર છે તેને તો પર (પુરુષ)ના પરનો વિકાર ગણાય, કેમકે "પ" અને "વ"નું સાવર્ણ્ય છે, તેથી "પર"નો "વર" થાય અને "વ" અને "બ"નું સાવર્ણ્ય છે તેથી "પર"નો બર થાય. પણ આ "બર"ની આગળ "શ" ક્યાંથી આવ્યો જેથી શંકરના અથવા તો પરના (પુરુષના) શબર થયા ? ત્યારે કવિ કલ્પના કરે છે કે શંકરના મસ્તકાભૂષણ શશિખણ્ડ (=ચન્દ્ર)-માંથી "શ" લઈને પર=વર=બર આગળ મૂકી દીધો તેથી પર (પુરુષ)ના શબર થયા અને શશિખણ્ડમાંથી શબરે "શ" લઈ લીધો તેથી "શિખણ્ડ" બાકી રહ્યું તેનો અર્થ મોરપીંછ, તે હવે આ શબરનું ભૂષણ થયું. આમ પરનો શબર અને શશિખણ્ડનો શિખણ્ડ કરનાર શૈલીને જેટલી કૃત્રિમ ગણીએ એટલી ઓછી છે.

અનુપ્રાસયમકાદિનો સંભ્રાત ઉપયોગ તો ચમ્પૂશૈલીના શ્વાસ સમાન છે. એકબે દૃષ્ટાન્ત લઈએ "विश्वगुणादर्श" માં શઠકોપમુનિના વર્ણનમાં આ શ્લોક આવે છે :

कठिनशठनरेन्द्रस्तावकान् श्लोकपाशान्
जठरपिठरपूर्त्यै जातु मा स गिरध्वम् ।
लुठत द्रढतमस्के मा च संसारकूपे
पठत शठजिदुक्तीरश्रमानीतमुक्तीः ॥ ४१, ४९५ (પૃ. २११)

'નલચમ્પૂ'નો નીચેનો દૃષ્ટાન્ત વધુ ઉત્કટ છે :

चलच्चकोरचक्रवाकचकचञ्चुचञ्चलचञ्चरीक चरणचूर्णितचम्पकाङ्कुरमरिचमञ्जरीदन्तुरेण वनमार्गेण વગેરે
(પૃ. ४२)

નલચમ્પૂમાંથી જ એક વધુ દૃષ્ટાંત લઈએ :

पार्वतमेदिपवित्रं जैत्रं नरकस्य बहुमतङ्गहनम् ।
हरिमिव हरिमिव हरिमिव वहति पयः पश्यत पयोष्णीः ॥

અહીં પણ હરિના અર્થો ઇન્દ્ર, વિષ્ણુ અને સિંહ એવા છે, તેની સાથે पर्वतमेदिपवित्रं, नरकस्य जैत्रं અને बहुमतं गहनम् ( बहुमतं + गहनम् અને बहु + मतंग + हनम् ) એ ત્રણ વિશેષણો અનુક્રમે જાય છે.

આથી વધારે ઉત્કટ દૃષ્ટાન્તો મળી આવવાનો સંભવ છે.

કેટલીક વખતે કવિઓ પોતાના જ્ઞાનનું પ્રદર્શન કરવાનો પ્રયત્ન કરીને આ કૃત્રિમ શૈલીને વધુ કૃત્રિમ કરી મૂકે છે. એના એકબે દૃષ્ટાન્તો જોઈએ :

'યશસ્તિલકચમ્પૂ'માં નીચેનું આવે છે : ( પૃ. ૨૦૩ )

अपिच यत्र पलव्यवहारः सर्वदक्षिणासु... लिङ्गमेदः प्राकृतेषु, उपसर्गयोगो धातुषु, निपातश्रुतिः शब्दशास्त्रेषु, दोषचिन्ता भिषग्वचनेषु, भङ्गनिशमनं यमकवाक्येषु, सीताहरणश्रवणमितिहासेषु વગેરે...

'નલચમ્પૂ'માં પણ એના દૃષ્ટાન્ત મળે છે :

नक्षत्रमयीव निर्मिता विधिना । तथा हि । भद्रपदा ज्येष्ठा सुहस्ता पूर्वोत्तरा सार्द्रहृदया मूलं कन्दर्पस्य ॥ ( પૃ. ૮૯ )

વળી,

यस्मिंश्च मत्तमयूरहारिणि भद्रभुजंगप्रयाते विचित्रकौघपदे छन्दःशास्त्रइव वैतालीयं मालिनी शिखरिणी पुष्पिताग्रा च दृश्यते विविधा जातिः ॥ ( પૃ. ૪૨ )

એમાં વ્યક્તિ, વસ્તુ કે અવસ્થાનાં વર્ણન કરવામાં પર્યાયોક્ત શૈલીનો વપરાશ ઘણી વખત કરવામાં આવે છે. પર્યાયોક્ત શૈલી એટલે એકની એક વાત ટૂંકી રીતે કહેવાને બદલે, સીદીભાઈના ડાબા કાનની પેઠે, લંબાણથી અને ક્યાંક ક્યાંક તો મૂળ શબ્દના લાંબા લાંબા પર્યાયો આપીને કહી હોય તે શૈલી. એના એકબે દૃષ્ટાંતો 'ભારતચમ્પૂ'માંથી જોઈએ :

तत्प्रहिताभ्यां गन्धवहसुधान्धोधिपनन्दनाभ्यामनुसंधीयमानः । ( પૃ. ૧૦૪ )

આમાં ગન્ધવહ એટલે વાયુ, તેનો નન્દન એટલે ભીમ, અને સુધાન્ધસ્ એટલે દેવ, તેનો અધિપ એટલે ઇન્દ્ર તેનો નન્દન એટલે અર્જુન, એમ ભીમ અને અર્જુનથી અનુસરાતો એમ કહ્યું છે.

जरासन्धं गन्धवहनन्दनः पञ्चदश दिनानि नियुध्य तेषां तृतीयभागपरिसंख्यानपदाभिधेयेन सह योजयामास । ( પૃ. ૧૪૯ )

પંદર દિવસ યુદ્ધ કરીને પછી ભીમે જરાસંધને તેના ( એટલે પંદરના ) ત્રીજા ભાગની જે સંખ્યા ( પાંચ ) તેના નામની સાથે એટલે કે પંચત્વની સાથે યોજ્યો, એટલે કે મારી નાખ્યો. આમ અર્થ છે.

तदानीं भगवान् पवमानस्तु भीमस्य पुत्रोत्पत्तिनिमित्ताशौचवत्तया लोकस्पर्शाय संकुचन्निव कतिचन दिनानि मलयं विहाय पदमेकमपि न चचाल ॥ ( પૃ. ૧૨૪ )

તે વખતે એટલે ગ્રીષ્મકાળમાં મલયાનિલ એટલે મંદ ઠંડો પવન વાતો નહોતો એમ કવિને કહેવું છે. પણ એને માટે એ કલ્પના કરે છે કે પોતાને ઘેર પૌત્રજન્મ ( ભીમના પુત્રનો ) થયો તેનું એને સૂતક લાગ્યું તેથી પવન લોકને સ્પર્શતાં સંકોચ પામતો હતો, માટે મલયને તજીને થોડા દહાડા સુધી પગલું પણ ખસ્યો નહિ.

આવી જાતની દીર્ઘસૂત્રી શૈલીને હું પર્યાયોક્ત શૈલી કહું છું. એનું બાહુલ્ય આ ચમ્પૂશૈલીમાં પાને પાને દેખાય છે.

વળી આ શૈલીમાં વાક્યરચના સારી પેઠે સંકુલ અને ક્લિષ્ટ હોય છે તેનો એકાદ દૃષ્ટાંત જોઈએ. ભરતચમ્પૂમાં નીચેનું વાક્ય આવે છે:

तत पातालभुवि तदागमनकौतुकिना वासुकिना समानितः स धृतिमानितस्ततोऽष्टासु दिशासु तदनुगुणपरिगणनं दिनगणमत्ययशङ्किभिरितरैरपत्यै सह विचित्य हा वत्स रिपुमर्दन भीम क्व वा निषीदसीति विषीदन्त्याः कुन्त्या नवममपि वासरमनवममेव संजनयन् प्रभञ्जनभूरमृताञ्जनैरिव दृशौ रञ्जयामास ॥

આ વાક્યનું શબ્દશઃ ગુજરાતી આમ થાયઃ

પછી પાતાળમાં એના ગમનથી કૌતુકવાળા વાસુકિ વડે સંમાનિત, ધીરજવાળા તેણે અહીંતહીં આઠ દિશામાં તેના જેટલી જ સંખ્યાના દિવસો સુધી મરણની શંકાવાળા બીજા પુત્રોની સાથે શોધીને 'હા વત્સ, રિપુમર્દન ભીમ, ક્યાં બેઠો છે તું ?' એમ શોક કરતી કુન્તીના નવમા દિવસને અનવમ કરતા વાયુસુતે અમૃતાંજનથી હોય તેમ આંખોનો આનન્દ આપ્યો.

આ ભાષાન્તર પોતે જ એની સંકુલતા બતાવવાને પૂરતું છે, એનું પૃથક્કરણ કરીને આપને કંટાળો આપું એટલો વખત અત્યારે છે પણ નહિ.

આટલું છતાં ચમ્પૂઓની આવી કૃત્રિમ શૈલીમાં પણ કેટલાકને મીઠી વીરડીઓ દેખાય છે ખરી, પરન્તુ એ મીઠી વીરડીઓ પણ ચમ્પૂની, એથી મીઠાશ શાબ્દિક જ વધુ હોય, શ્રી કૃષ્ણમાચારીઅર જેને an exquisite piece of poetry કહે છે તે 'બાલભાગવત ચમ્પૂ'માંથી નીચેની લીટીઓ નમૂના તરીકે તેમણે આપી છે. શ્રી કૃષ્ણમાચારીઅર એને Flowing lines of prose with a tendency to alliteration which makes the composition musical કહે છે:

याः सलीलमपुरस्कृतजीमूताः सौदामिन्य इव कामिन्यः कमनीयतरकबरीभराः परिवव्रुरन्तःपुरघातमनवरतमखिलभुवनाधारनिजोदरं क्षीरोदधिप्रणयिनं घनमेनम्। याः सहेलमुपवनविहारिणीर्हरिणा सह हरिणीदृशो लताच्छनानूनस्तनोपकल्पिताकल्पाः क्रन्दन्ती द्रुतमनुययुरपह्रियमाणसर्वस्वा इव शैलम्बाः सकुटुम्बाः ।

આમ ચમ્પૂની શૈલી પ્રયત્નપ્રેરિત અલંકારપૂર્ણ, દીર્ઘસમાસા, પર્યાયોક્ત શૈલીનાં વર્ણનો અને કથનોવાળી, અનુપ્રાસયમકાદિથી ભરપૂર, બહુશઃ ઓજોગુણયુક્ત એવી હોય છે. આવી શૈલીવાળું સાહિત્યસ્વરૂપ પાંડિત્યના યુગમાં જ લોકપ્રિય બને.

એમાં ભાનપૂર્વકનું પાંડિત્ય જોઈએ જ એમ પાછળના કાળમાં તો ચમ્પૂકારો પોતે જ કહેતાઃ દા. ત., 'આનન્દવૃન્દાવનચમ્પૂ'નો કર્તા જહાંગીરનો સમકાલીન્ કવિ કર્ણપૂર લખે છે કે

अर्थादिपर्याकलनं विनापि प्रह्लादयन्ते सुकवेर्वचांसि ।
विनावगाहादपि दृष्टिमात्रान्मनः पुनन्त्येव हि पुण्यनद्यः ॥ (૧-૧૧)

અર્થ ન સમજાય તોપણ જે મનને આહ્લાદજનક બને તે જ ખરાં સુકવિનાં વચનો એવું કહેનારને પંડિતંમન્યમાન કહેવામાં શું ખોટું છે?

પરન્તુ ચમ્પૂઓની શૈલી અને તેના વિષય વિશે એક ચોખવટ કરવાની જરૂર છે. ચમ્પૂઓની શૈલીમાં કૃત્રિમતા ભારોભાર ભરી છે એ તો સાચું જ છે. પણ આ કૃત્રિમતાની કક્ષામાં સમય પ્રમાણે થોડો ફેર પડે છે ખરો. જેમ જેમ આપણે આધુનિક સમય તરફ આવતા જઈએ છીએ તેમ તેમ આ કૃત્રિમતાનો અંશ અતિશય વધતો જતો જણાય છે. છતાં યે પોતપોતાના કાળના પ્રમાણમાં તો ચમ્પૂની શૈલી હંમેશ કૃત્રિમ જ રહી લાગે છે.

આવી આ ચમ્પૂઓના સ્વરૂપબંધારણની તપાસ કરતાં જણાશે કે એને એક બાજૂથી રૂપક સાથે સમ્બન્ધ છે તો બીજી બાજૂથી કથા આખ્યાયિકાની સાથે સમ્બન્ધ છે. રૂપકની સાથે એનું સાધર્મ્ય છે, કેમકે રૂપકની પેઠે એમાં ગદ્ય અને પદ્ય બન્નેનું મિશ્રણ હોય છે. રૂપકથી એનું વૈધર્મ્ય પણ છે, કેમ જે રૂપક નામે સાહિત્યસ્વરૂપનો આત્મા જે સંવાદ તેનો આમાં અભાવ હોય છે. ચમ્પૂમાં સંવાદ લગભગ-હોતો જ નથી, હોય છે તો પણ પરોક્ષ કથનશૈલીનો હોય છે અને 'વિશ્વગુણાદર્શ' જેવી ચમ્પૂમાં પ્રત્યક્ષ કથનશૈલીનો સંવાદ હોય છે ત્યાં પણ એ વર્ણનાત્મક હોય છે. વળી વિષયગુંફનમાં પણ ચમ્પૂ રૂપકથી જુદી પડે છે, કેમ જે રૂપકમાંના કાર્યવેગ અને સ્તબ્ધતા (Suspense) ચમ્પૂમાં હોતાં જ નથી.

ચમ્પૂને કથા સાથે સાધર્મ્ય છે, કેમ જે કથાની પેઠે એ પણ કથનાત્મક છે. કથાની પેઠે ચમ્પૂમાં પણ આખી વાત કથનાત્મક શૈલીમાં વર્ણનો ભેળવીને કરેલી હોય છે. તો ચમ્પૂ અને કથા વચ્ચે વૈધર્મ્ય એ છે કે કથામાં ગદ્ય અને પદ્યનું મિશ્રણ હોતું નથી. વળી ચમ્પૂની દીર્ઘસમાસા કૃત્રિમ શૈલી એનું કથા સાથેનું સામ્ય બતાવે છે.

આમ ચમ્પૂનું સ્વરૂપ, કેમ જાણે, કથા અને રૂપકના સ્વરૂપ વચ્ચેનું છે, છતાં સમગ્ર દૃષ્ટિએ જોતાં એના વિષયનિરૂપણની પદ્ધતિ એને કથા આખ્યાયિકાની વધુ નજીક મૂકે છે. એટલે ચમ્પૂ એક કથાપ્રકાર છે. આથી ઉપર જે શૈલીતત્ત્વો નોંધ્યાં છે તે તો કથાને અને તેથી ચમ્પૂને પણ સામાન્યપણે લાગુ પડે. તો પછી સામાન્યકથા અને ચમ્પૂકથા વચ્ચે વિશેષ શો ? આ પ્રશ્નના જવાબમાં હું એક કલ્પના કરું છું.

ચમ્પૂશબ્દની વ્યુત્પત્તિ શી હશે તેની કશી ખબર નથી; પરન્તુ એનું સ્વરૂપ-કથાને વધુ મળતું છે, તેથી મને પોતાને એમ લાગ્યું છે કે દક્ષિણના હરદાસી બુવાઓની હરિકથાઓ સાથે એ સરખાવવા જેવી છે. આપણે ત્યાં જે હરિકથાઓ થાય છે તેના કરતાં હરદાસી બુવાઓની હરિકથાનો સંપ્રદાય જુદો છે. હરિદાસી કથા ઓજઃપ્રધાન શૈલીમાં લખાયેલી હોય છે. એમાં પણ ગદ્ય અને પદ્યનું મિશ્રણ હોય છે. એનું પદ્ય સંગીતમય હોય છે તે જુદી વાત છે. પણ જેણે અસલી હરદાસી શૈલીની હરિકથા સાંભળી હશે તેને ચમ્પૂશૈલી યાદ આવ્યા વગર રહી નહીં હોય. આમ જો ચમ્પૂને માત્ર કથા સાથે જ નહિ . પણ હરિકથા જેવી કથા સાથે સમ્બન્ધ હોય તો એ શબ્દની વ્યુત્પત્તિ વિશે એક કલ્પના કરી શકાય તેમ છે. સંસ્કૃતમાં चम्प् નામે એક ધાતુ છે; એનો અર્થ જવું, ચાલવું, એવો છે. એના ઉપરથી આપણે એમ કહી શકીએ કે ચમ્પૂ એવી કથા છે, જેમાં કથાકાર આગળપાછળ ચાલતાં કથા કરે છે. આ દૃષ્ટિએ ચમ્પૂનું સ્ત્રીલિંગ પણ સૂચક છે એમ સમજાશે. એનું સ્ત્રીલિંગ એને ચમ્પૂકાવ્ય કરતાં ચમ્પૂકથા કહેવામાં વધુ ઔચિત્ય છે, એમ સૂચવે છે. માટે જે કથા ગદ્યપદ્યમયી શૈલીમાં લખાઈ હોય અને જેનું કથન કથાકાર આગળપાછળ ચાલતાં કરતો હોય તે કથા ચમ્પૂકથા. અલબત્ત, આ તો માત્ર કલ્પના જ છે, અને એ વ્યુત્પત્તિ માટે મારી પાસે બીજો કશો આધાર નથી એટલું કબૂલ કરી લેવું જોઈએ.

વળી ઉપર મેં ચમ્પૂની જે વ્યુત્પત્તિ સૂચવી છે તેમ જ એનું જે મૂળ સ્વરૂપ સૂચવ્યું છે તેને એક મર્યાદા છે. કથાકાર ફરતાં ફરતાં કથા કરે એવું ચમ્પૂનું સ્વરૂપ શરૂઆતમાં હોવાનો સમ્ભવ છે. પછીના કાળમાં તો એનું આ મૂળ ભુલાઈ ગયું હોય એમ લાગે છે.

મળે છે તે ચમ્પૂઓની વિષયદૃષ્ટિએ તપાસ કરીએ તો જણાય છે કે એમાં માત્ર રંગદર્શી વાર્તાઓનો જ સમાવેશ ન થતો. કાદમ્બરી જેવી ઉત્પાદ્ય રંગદર્શી વાર્તાઓના નિબન્ધનને ચમ્પૂમાં સ્થાન હતું કે નહિ તે સંશયાસ્પદ છે. છતાં શરૂઆતની ચમ્પૂઓના વિષયો ઇતિહાસપુરાણમાંથી લીધા છે તેમાં કેટલીક વાર રંગદર્શી કથાનું નિબન્ધન હોય છે ખરું. મળે છે તેટલી ચમ્પૂઓમાંથી ૬૫ ટકાથી પણ વધુ ચમ્પૂઓનાં વસ્તુ રામાયણ, મહાભારત, ભાગવત અને બીજાં પુરાણોની કથા કે ઉપકથા ઉપર જ મંડાયેલાં છે. એ દૃષ્ટિએ શરૂઆતની ચમ્પૂઓ પુરાણાન્તર્ગત આખ્યાનોનો જ વિકાસ લાગે છે.

પરન્તુ ચમ્પૂઓની વિષયમર્યાદા વિશાળ બનતી ગઈ છે તે એટલે સુધી કે અન્તે તો, મૂળમાં એ કથા જ હતી એ વાત પણ ભુલાઈ ગઈ અને કોઈ પણ ગદ્યપદ્યમયી કૃતિ તેને ચમ્પૂ અભિધાન અપાવા માંડ્યું.

તપાસ કરતાં જણાય છે કે ઇતિહાસપુરાણના વિષયો પછી બીજે નંબરે ચરિતોનું નિબન્ધન ચમ્પૂસ્વરૂપમાં વધુ થયું છે. ભોજચરિત જેવાં અનેક ચરિતો ગદ્યપદ્યમય શૈલીમાં રચાયાં છે, તે બધાંને સ્વરૂપદૃષ્ટિએ ચમ્પૂ જ કહેવાય. આવાં ચરિતોમાં દાનવીર, વિદ્વજ્જનપોષક રાજા-મહારાજાઓનાં, સંતોનાં, રામાનુજાદિ આચાર્યોનાં, સાહસપ્રિય રાજા વિક્રમાદિનાં, તેમજ વણિગાદિ વિદ્વત્પોષક વ્યક્તિઓનાં ચરિતોનો સમાવેશ પણ થાય છે.

વળી ચમ્પૂઓમાં સ્થાનિક મન્દિરોનાં કે પ્રસિદ્ધ સ્થળોનાં માહાત્મ્યો તથા વર્ણનોનું નિબન્ધન પણ થયું છે. આવી ચમ્પૂઓમાં તેમજ માત્ર તત્ત્વજ્ઞાનના જ વિષયોનું નિબન્ધન કરતી ચમ્પૂઓમાં ચમ્પૂ એ મૂળ કથા હતી, એ વાત પણ ભુલાઈ ગઈ લાગે છે.

'વિશ્વગુણાદર્શચમ્પૂ' કે 'મન્દારમરન્દચમ્પૂ' જેવી ચમ્પૂઓ સાક્ષી પૂરે છે કે એનું મૂળ સ્વરૂપ કથાનું હતું એટલે એને વળગી રહેવાને કર્તાઓએ પ્રયત્ન કર્યો છે ખરો, પણ એ પ્રયત્ન મિથ્યા છે. 'વિશ્વગુણાદર્શચમ્પૂ'માં કથા જેવું કંઈ છે જ નહિ. એમાં જુદા જુદા દેશોનાં લક્ષણો તેમ જ જુદા જુદા મતોનાં લક્ષણોનું વર્ણન છે. આ વર્ણનો કરનારા બે ગન્ધર્વો છે. શરૂઆતમાં કૃશાનુ અને વિશ્વાવસુ નામે બે ગન્ધર્વ મિત્રો વિમાનમાં બેસીને આવે છે અને દુનિયામાં જુદાં જુદાં સ્થળોએ પોતાનાં વિમાનમાં બેસીને ફરે છે. તેમાંથી વિશ્વાવસુ ગુણગ્રાહી છે તો કૃશાનુ દોષગ્રાહી છે. તેથી આખું પુસ્તક સંવાદાત્મક લાગે છે, પણ સંવાદનું તો ઓઠું માત્ર છે, બાકી પુસ્તક તો વર્ણનાત્મક છે. આ સંવાદનું એક લક્ષણ ધ્યાન ખેંચે એવું છે. દરેક દેશ કે (ધાર્મિક) મત વિશે પ્હેલાં વિશ્વાવસુ ગુણગ્રાહી દૃષ્ટિએ વર્ણન કરે છે. પછી એના પ્રતિપક્ષ તરીકે કૃશાનુ એ જ દેશનું કે એ જ મતનું દોષગ્રાહી વર્ણન કરે છે. આમ આખા પુસ્તકમાં વર્ણન પછી વર્ણન થયા કરે છે. નમૂના દાખલ:

वि :- सखे स एव सर्वसम्पदामास्पदतया त्रिदशालयस्यादेशइव गुर्जरदेशश्चक्षुषो सुखीकरोति ॥
अत्र हि—

सकर्पूरस्वादुक्रमुकनवमीहीरसलस-
न्मुखाः सर्वश्लाघ्यामयविकिपदिव्याम्बरधराः ।
लसद्रत्नाकल्पा घुमघुमितदेहाश्च घुसणै-
र्युवानो मोदन्ते युवतिभिरमी तुल्यरतिभिः ॥ ११५

अत्र वधूनामप्यन्यादृशं सौन्दर्यम् ।

तप्तस्वर्णसुवर्णमङ्गकमिदं ताम्रो मृदुश्चाधरः
पाणी प्राप्तनवप्रवालसरणी वाणीसुधाधोरणी ।
वक्त्रं वारिजमित्रमुत्पलदलं श्रीसूचने लोचने
के वा गुर्जरसुभ्रुवामवयवा यूनां न मोहावहाः ॥ ११६ ॥

कृ:— सत्यमेवं तथापि नैते सारवस्तूपभोगचतुराः । तथा हि ।

क्रीडारामेष्वतिकतरवल्लीर्विशुद्धामा कृशाङ्गीः
क्रीडायोग्येष्वहह समये गेह एव त्यजन्तः ।
नित्यासक्ता निखिलमणिश्रेणिपाणिज्यलाभे
संभ्राम्यन्ते बहुदिनपरिप्राप्यदेशान्तरेषु ॥ ११७ ॥

वि'— मन्दमनीषः स एव पुरुषाणां गुणविशेष एव न तु दोषः ।
देशे देशे किमपि कुतुकादद्भुतं वीक्षमाणा
सम्पाद्यैव द्रविणमतुलं तत्र भूयोऽप्यवाप्य ।
संयुज्यन्ते सुचिरविरहोत्कण्ठिताभिः सतीभिः
सौख्यं धन्या किमपि दधते सर्वतस्सम्प्रहृष्टाः ॥ ११८ ॥

अनेवंभावोऽपि पुरुषापमत्यमावेदयति । तथा हि ।
व्यापारान्तरमुत्सृज्य वीक्षमाणो वधूमुखम् ।
यो गृहेष्वेव निद्राति दरिद्राति स दुर्मति ॥ ११९ ॥

'મન્દારમરન્દ'માં તો 'વિશ્વગુણાદર્શ'માં તેટલા પણ કથાના અંશો નથી. એને કથા કહેવી તે એની મશ્કરી કરવા જેવું છે. છતાં એને કથાનું સ્વરૂપ આપવાનો મરણિયો લાગે તેવો પ્રયત્ન એના કર્તાએ કર્યો છે એ સ્પષ્ટ છે. આ ચમ્પૂમાં છન્દ, અલંકાર, રૂપક, નાયક, બન્ધ, રસ, ભાવ, દોષ, ગુણ, પાક, કાવ્ય આદિના વિભાગો, તેનાં લક્ષણો અને ઉદાહરણો આપ્યાં છે. આથી આ ચમ્પૂના વસ્તુમાં અને કાવ્યશાસ્ત્રના કોઈ પણ પુસ્તકના વસ્તુમાં ફરક નથી. છતાં ચમ્પૂનું સ્વરૂપ આપવુ છે માટે કર્તાએ શરૂઆતમાં કલગીતિ નામે એક ગન્ધર્વ પોતાની પત્ની સાથે વિમાનમાં બેસીને ફરવા નીકળ્યો છે એમ વર્ણન કર્યું છે એ વિમાન એક નગરી પાસે આવે છે ત્યારે પત્નીના પૂછવાથી કલગીતિ એ નગરીનું વર્ણન કરે છે. એ વર્ણનના શ્લોકો જુદા જુદા છન્દોનાં ઉદાહરણરૂપે કર્તાએ મૂક્યા છે. પરન્તુ આ યોજના પણ પુસ્તકના $\frac{1}{5}$ ભાગમાં પણ કર્તા માંડ જાળવી શક્યા છે. પછીના $\frac{4}{5}$ ભાગમાં તો કથાનું આ ઓઠું પણ એને તજી દેવું પડ્યું છે.

પરન્તુ આ કર્તાએ વિષય ગમે તેવો છતાં ચમ્પૂના સ્વરૂપને માટે એને કથાનું ઓઠું આપવાને આવો મરણિયો પણ વ્યર્થ પ્રયત્ન કર્યો છે તે જ બતાવી આપે છે કે ચમ્પૂ મૂળમાં કથા હતી.

આવી રીતે જોતાં ચમ્પૂને જેમ આપણે એક બાજૂથી હરિકથા સાથે જોડી શકીએ, તેમ બીજી બાજૂથી આપણે એને વીરકાળનાં આખ્યાનોની સાથે જોડી શકીએ. આગળના વખતમાં તો આપણી આજની હરિકથાને બદલે આખ્યાનો અને આગળ કહેલ ઉદાહરણો હતાં. હરિકથાનાં તેમ જ આપણાં નલાખ્યાનાદિનાં સંગીતમય પદો આપણે ઉદાહરણોમાં જોઈએ છીએ, તો વીર-કાળનાં નલોપાખ્યાન, સાવિત્ર્યુપાખ્યાન વગેરે આખ્યાનો ચાલુ અનુષ્ટુપમાં રચાયેલાં મળે છે. તેથી તે માત્ર પદ્યમય હતાં છતાં એના આખ્યાનકારો ગદ્યવિભાગ એમાં મોંએથી પૂરતા હશે એવો સમ્ભવ છે. સંસ્કૃત સાહિત્યનાં આ આખ્યાનોનો ઇતિહાસ તપાસીએ તો જણાય છે કે વીરકાળ

પછી એનો લગભગ લોપ થઈ ગયો છે. પરન્તુ લોકરંજક કોઈ પણ સાહિત્યસ્વરૂપનો આત્યન્તિક લોપ સમ્ભવિત નથી. લોકભાષા બદલવાની સાથે પ્રાકૃત અને અપભ્રંશકાળમાં પણ આપણને આવાં આખ્યાનો, રાસો, ફાગો આદિનું અસ્તિત્વ જાણીતું છે, તેથી એમ કહી શકાય કે વીરકાળનાં આખ્યાનોનું સાતત્ય પ્રાકૃતકાળનાં આ આખ્યાનાદિ જાળવી રાખે છે. એમ જો હોય તો આ ચમ્પૂ નામે સાહિત્યસ્વરૂપના નમૂના પ્રાકૃત–અપભ્રંશ કાળની શરૂઆતથી વધુ રચાવા લાગ્યા હોવા જોઈએ, કેમકે અપભ્રંશ કાળના આખ્યાનાદિના પ્રચારને લીધે ખાલી પડેલા સ્થાને આ ચમ્પૂ નામે સ્વરૂપ સંસ્કૃતમાં આવ્યું હોવાનો સમ્ભવ છે. એટલે ચમ્પૂનો ઊગમ પ્રાકૃતઅપભ્રંશનો સાહિત્યભાષા તરીકે પ્રચાર થવા માંડ્યો તે પછીના કાળમાં થયો હોવો જોઈએ. એ દૃષ્ટિએ પણ એના ઊગમને આપણે ઉપર બીજા–ત્રીજા સૈકામાં મૂક્યો છે તે યોગ્ય જ ઠરે છે.

આવા કાળે અસ્તિત્વમાં આવેલી આ સંસ્કૃત કથાઓનો સાંભળનાર સમાજ પાંડિત્યપૂર્ણ હોય એમાં નવાઈ નથી. આવા પંડિત કે પંડિતંમન્યમાન સમાજનું રંજન કરવાને રચાતી કથામાં ઉપર ગણાવ્યા શૈલીઅંશો કુદરતી છે. જેમ કૃત્રિમતા અને પાંડિત્ય વધારે તેમ ચમ્પૂકારની કુશળતા વધારે એવું જ્યાં ધોરણ હોય ત્યાં આવી શૈલી સ્વાભાવિક બને.

આવું આ સાહિત્યસ્વરૂપ, કોઈને એમ લાગે કે અનિચ્છનીય નકામાં તત્ત્વોવાળું જ છે તેથી ઉપેક્ષણીય છે, તો મારે જણાવવું જોઈએ કે એમાં કૃત્રિમ પાંડિત્ય ભારોભાર છે, અને એવી જાતનું સાહિત્યસ્વરૂપ હવે હમણાં ફરી પ્રચારમાં આવે એવો કોઈ સંભવ પણ નથી, છતાં આવી શૈલીનાં સાહિત્યસ્વરૂપનો અભ્યાસ જો આપણા વિવેચકો અને ખાસ કરીને સર્જકો કરે તો તેથી એમને હાનિ નહિ પણ લાભ છે. એ લાભ સીધો ન હોય તોપણ આનુષંગિક તો છે જ. ભાષાના વિશાળ શબ્દભંડોળ ઉપરાંત, આવી શૈલીના વિધાયકને એક તત્ત્વ ખાસ હાથ કરવું પડે છે. જેને આપણે વર્ણસંવાદ કે વર્ણસંગીત કહીએ છીએ તેની અસરના વિવિધ ભેદોનો અભ્યાસ આવી શૈલીથી આપોઆપ થઈ જાય તેમ છે.

તો સર્જકની શૈલીમાં અપૂર્ણ લાગે તેવા કેટલાક અંશોને આનુષંગિક રીતે પૂરનારી આ શૈલીમાં રચાયેલું અને વિકસેલું આ સાહિત્યસ્વરૂપ તદ્દન ઉપેક્ષાપાત્ર તો નથી જ. મારો પોતાનો અનુભવ તો એવો પણ છે કે અતિ કૃત્રિમ રચનાઓને જુદી રાખીએ તો, નલચમ્પૂ જેવી કૃતિઓમાં તો, થોડાક અભ્યાસથી સારી પેઠે રસ પણ લઈ શકાય છે. માટે વખત હોય અને નવાં તત્ત્વો મેળવવાની ધીરજ હોય તો આ સ્વરૂપનો અભ્યાસ પણ કરવા જેવો છે.

# વિચારબળો

આ છેલ્લાં ચાળીશ વર્ષોમાં આપણા સાહિત્ય પર કયાં કયાં વિચારબળોની અસર થઈ છે તે વાત હવે વિચારીએ. છેલ્લાં એંશીનેવું વર્ષનો આપણો કાળ સંક્રાન્તિનો કાળ છે એમ તો હવે આપણે સ્વીકારતા થયા છીએ. સંક્રાન્તિકાળનું એક લક્ષણ એ છે કે એમાં એક કરતાં વધુ બાજુનાં બળો એક સાથે પ્રવર્તતાં હોય છે. અને કોઈ પણ બળના પ્રવર્તનના વ્યાપારો આપણે તપાસીએ તો જણાય છે કે એમાં, ઓછામાં ઓછાં એ સ્થિત્યન્તરો તો હોય છે (કયાંક એથી વધારે પણ હોય). આ બેમાંથી પહેલું સ્થિત્યન્તર તે ડહોળાયેલું અને ધૂંધળી, અસ્થિર, અસ્પષ્ટ દૃષ્ટિનું અને બીજું નીતરેલી અને પ્રકાશમય સ્થિર સ્પષ્ટ દૃષ્ટિનું: આપણે ત્યાં આ કાળમાં જે બળોની અસર થઈ છે તેમાં પણ આ લક્ષણો દેખાઈ રહે છે. આ છેલ્લાં પોણોસો વર્ષમાં આપણે ત્યાં જે બળો પ્રવર્તમાન રહ્યાં છે તેમાં મુખ્ય બે ગણાય, એક સુધારાનું એટલે પશ્ચિમના સુધારાની ભાવનાનું. અને બીજું આર્યત્વની પ્રાચીન ભારતીય ભાવનાનું. અંગ્રેજી કેળવણીના પ્રારમ્ભ પછી, પૂર્વની સંસ્કૃતિ અને પશ્ચિમની સંસ્કૃતિ એ બન્ને તરફ આપણા વિચારકોની દૃષ્ટિ વારંવાર ફર્યા કરી છે. તેમાં શરૂઆતમાં તો, આપણે પશ્ચિમની સંસ્કૃતિના તેજે અંજાઈ ગયા, તે વખતે સુધારાનું બળ જ વધુ જોરાવર હતું. એમ થવાનું મુખ્ય કારણ આ હતું: આપણે જ્યારે અંગ્રેજી શિક્ષણ લેવા માંડયા ત્યારે પશ્ચિમના સાહિત્ય સંસ્કાર અને ધર્મનાં બારણાં આપણા માટે ખુલ્લાં થયાં, અને તાજેતરમાં કદી જોયું પણ નહોતું તેવું ઝળહળાટભર્યું તેજ જોવાથી આપણા તે કાળના વિચારકોને એ અનુકરણીય લાગ્યું. નર્મદાદિની સુધારાની જે પ્રવૃત્તિ થઈ તે આની અસર નીચે જ ઘડાએલી હતી. એને પરિણામે સુધારાનું કેટલુંક સાહિત્ય પ્રગટ થયું. પણ આજે આપણે કહી શકીએ કે એ સુધારાની ધગશવાળા સર્જકોની દૃષ્ટિ ડહોળાએલી, ધૂંધળી અને અસ્પષ્ટ જ હતી.

પણ, આપણો અંગ્રેજી સાહિત્યનો સંપર્ક શરૂ થયો ત્યારથી જ અને તેનાથી પણ જરા પહેલાં આપણે ત્યાં આપણું પોતાનું પ્રાચીન સાહિત્ય નવદૃષ્ટિએ સમજવાના પ્રયત્નો આપણા દેશમાં આવેલા પશ્ચિમના વિદ્વાનોએ કરી દીધા હતા. એ પ્રયત્નોને પરિણામે તેમ જ વળી કેળવણીમાં પણ સંસ્કૃત સાહિત્યનો અભ્યાસ કરવાને પરિણામે કેટલાક વિચારકોને એમ લાગવા માંડયું કે આપણું સાહિત્ય પણ ઉચ્ચ કક્ષાએ પહોંચ્યું હતું. આ દૃષ્ટિને પરિણામે આપણા સાહિત્યસર્જકોમાં, પૂર્વ અને પશ્ચિમનો સમન્વય કરવાની દૃષ્ટિ ઊપજી અને કેટલોક કાળ સુધી એ દૃષ્ટિ પ્રધાન રહી નરસિંહરાવ, ગોવર્ધનરામ, કાન્ત વગેરે આ સમન્વયયુગના આરમ્ભના આપણા સર્જકો છે.[1] એમની દૃષ્ટિમાં

---

૧. પશ્ચિમનું જ બધું સારું એવું પ્રતિપાદન કરનાર પૂર્વજીવનનો નર્મદ અને પ્રાચીન બધું જ સ્પૃહણીય એવું પ્રતિપાદન કરનાર મણિભાઈ નભુભાઈ એ બન્નેની સરખામણીએ આ લેખકોની દૃષ્ટિ સમન્વયપ્રધાન જ ગણાય.

એક જાતનો પ્રકાશ છે, એક જાતની સ્થિરતા છે. છતાં, ભારતીય પ્રાચીન સંસ્કૃતિને સમજવાના એ વિદ્વાનોના અને એ સર્જકોના પ્રયત્નો, એ કાળે અનિવાર્ય એવાં કારણોએ, આપણાં પ્રાચીન સંસ્કારજીવનનાં અમુક જ અંગોને અને તે પણ એ અંગોની સદ્દોદસ્ય સપાટીને જ વિશદ કરવામાં દોરાયા હતા.

વીસમી સદીની શરૂઆતમાં આવી સ્થિતિ હતી. ડહોળાએલાં પાણી કંઈક નીતર્યાં હતાં; ધૂંધળી અસ્થિર દૃષ્ટિમાં કંઈક પ્રકાશ અને કંઈક સ્થિરતા આવવા માંડ્યાં હતાં. તેમાં પ્રજાકીય રાષ્ટ્રજીવનની જાગૃતિ આવી. આ જાગૃતિએ સર્વતોમુખી સ્વરૂપ લીધું. આ કાળમાં ગાંધીજીની પ્રવૃત્તિની અસર સ્પષ્ટ રીતે જ પ્રધાન બની. ગાંધીજીની પ્રવૃત્તિ માત્ર રાજકીય નથી રહી, એમણે તો આપણા જીવનના એકેએક અંગને વત્તુંઓછું સ્પર્શી લીધું છે, અને તેથી આજે આપણા સંસ્કારજીવનનું એવું કોઈ પણ અંગ નહીં હોય જેના ઉપર ગાંધીવિચારની થોડીઘણી પણ અસર થઈ ન હોય. આ ગાંધીવિચારદૃષ્ટિ સ્પષ્ટ રીતે ભારતીય આર્યદૃષ્ટિ છે; અને એ દૃષ્ટિ આવવાથી આપણું સંસ્કૃત જીવન વર્ણસંકરતામાંથી સદાને માટે ઊગરી ગયું છે એમ હવે ખુશીથી કહી શકાય. આથી અંગ્રેજી સાહિત્યની અને સંસ્કારની જે અસર નર્મદાદિના સમયમાં ડહોળાએલી અને અસ્પષ્ટ હતી તે હવે સ્થિરપ્રકાશ બની છે એમ કહી શકાય. આજે આપણા સમર્થ વિચારકો પશ્ચિમની સંસ્કૃતિના કયા અંશો આપણને આવકાર્ય છે અને કયા આવકાર્ય બને તેમ નથી તેના વિશે વિવેકપુરસર વિચાર કરવા મંડ્યા છે. આથી પશ્ચિમની સંસ્કૃતિનાં જે અંગો, આપણી તળપદી ભારતીય આર્યસંસ્કૃતિની સાથે અનુરૂપ અને સંવાદી બને તેમ છે, તેવાં જ અંગો હવે આપણો સસ્કૃત વર્ગ અપનાવતો થયો છે. પણ આમાં યે અપવાદ છે. પશ્ચિમની અસરનું પહેલું મોજું આવ્યું હતું તે તો શમી જવાની તૈયારીમા છે પણ પછી થોડાક કાળે એક બીજું મોજું પણ પશ્ચિમમાંથી આવ્યુ છે, જેની અસર હજી ડહોળાએલી જ દેખાય છે. આ મોજું તે સમાજવાદ, જેની અસર પણ આપણા સંસ્કારજીવનના અંગોપાંગો—ધર્મ, આચાર વિચાર, તત્ત્વજ્ઞાન વગેરે—ઉપર થાય તેમ છે તેવાં છે. આના પહેલા સંઘટ્ટનથી, આપણા સમાજજીવનમાં તેમ જ સંસ્કૃતિજીવનમાં વળી પાછી અસ્થિરતા આવી અને દૃષ્ટિ સારી પેઠે ધૂંધળી પણ બની. સાહિત્યમાં આણે પ્રગતિવાદનું સ્વરૂપ લીધુ છે. પણ એટલું તો અત્યારે પણ સ્પષ્ટ છે કે સમાજવાદની અને પ્રગતિવાદની કેટલાક ધારી હતી તેટલી અનિષ્ટ અસર થઈ લાગતી નથી. એનું કારણ એમ લાગે છે કે આપણા સમાજજીવનના તેમજ સંસ્કારજીવનના નેતાઓમાથી ઘણાખરાઓ; આ બળની અસર નીચે આવ્યા નથી અને આવ્યા છે તો આવીને પાછા એનાથી ઇષત્સ્પૃષ્ટ બનીને એમાથી બહાર નીકળી ગયા છે કે જવામાં છે. આમ ગાંધીવિચારથી આર્યભાવના તરફ જે ઝોક વળ્યો છે તે ભૂંસાઈ જશે એવો ભય લાગતો નથી.

આ બન્ને અસરોની સાથે એક ત્રીજું તત્ત્વ પણ આપણે ભૂલવું ન જોઈએ તેવું છે. ઈ. સ. ૧૯૦૦ પહેલાંના અને તે પછીના આજ સુધીના, હિન્દમાં ચાલી રહેલા ભારતીય સંસ્કૃતિના અભ્યાસને લક્ષમાં લેનાર સહુ કોઈને લાગશે કે હવે આપણો પ્રાચીન આર્યસંસ્કૃતિનો અભ્યાસ વધુ વિસ્તૃત, વધુ ઊંડો, અંગોપાંગની ઝીણવટમાં ઊતરે તેવો થવા માંડ્યો છે એટલું જ નથી, એમાં સ્પષ્ટ રીતે ભારતીય દૃષ્ટિ ભળવા માંડી છે. આને પરિણામે, આપણું પ્રાચીન સાહિત્ય, આપણો

પ્રાચીન ધર્મ, આપણો પ્રાચીન ઇતિહાસ, ટૂંકામાં આપણું સમગ્ર પ્રાચીન સંસ્કારજીવન આજે આપણને સારી પેઠે સ્પૃહણીય સ્વરૂપમાં દેખાવા લાગ્યું છે આ વિવિધતા, આ ઊંડાણ અને આ સમગ્રદર્શિતાને પરિણામે, આપણા પ્રાચીન વારસાનું—આપણાં સાહિત્ય, ધર્મ, તત્ત્વજ્ઞાન, કળા, શિલ્પ, ઇતિહાસાદિનું—સાચું મૂલ્યાંકન આપણે કરવા માંડ્યા છીએ અને, પશ્ચિમની સંસ્કૃતિને આપણે સાવ તજી નથી અને એના આવકાર્ય અંશોને આપણે આત્મસાત્ કરવા પણ માંડ્યા છે છતાં મુખ્યત્વે કરીને આ ચાળીશ વર્ષના ગાળામાં આપણા સંસ્કારજીવનના નેતાઓએ આપણા જીવનના દરેકેદરેક અંગમાં ભારતીય દૃષ્ટિ અને સંસ્કારને પુનરુજ્જીવિત કરવાની દૃષ્ટિ જ પ્રધાન રાખી છે, તે સ્પષ્ટ છે આ પુનર્ઘટનાત્મક પ્રયત્નોનું પરિણામ આપણા સાહિત્યજીવનમાં કેવું દેખાય છે તે અહીં તપાસવું ઉચિત થશે

વીસમી સદીના આટલાં વર્ષોમાં શુદ્ધ આર્યભાવનાને મૂર્ત કરવા મથતા આપણા સર્જકોમાં જે બે વિશિષ્ટ પ્રકાર જણાય છે તેના પ્રતિનિધિ તરીકે (સમયાનુક્રમને ધ્યાનમાં રાખીને) અહીં કવિ ન્હાનાલાલને અને ધૂમકેતુને લઈએ કવિ ન્હાનાલાલે તો સ્પષ્ટ રીતે જાહેર કર્યું છે

"ભારતીય સંસ્કૃતિનો દલપતદીધો વારસો ને ભારતીય સંસ્કૃતિની કવિતાદીધી જ્યોત ભૂત ને ભવિષ્યના સમન્વય વર્તમાનની જીવનવાડીઓમાં ઉતારવા પચ્ચીસ વર્ષના મ્હારા જીવનપ્રયાસ તો હતા ગગા પેઠે ધૂળરોળાએલી મારી અર્ધી સદીનો જીવનમંદેશ આ છે ભારતજનતા! ભારતીય ઇતિહાસ ને ભારતીય કવિતો જીરી જાણ, ભૂતકાળના ભારતસંસ્કારની વારસ થા, સુખદુઃખ ને સાહસીનાની વર્તમાનની ભારતજીવનલ્હાણ માણી જો ભવિષ્યની ભારતીય આશા, આસ્થા અને આદર્શની કવિતાભાવનાઓનુ જ્યોતિષ્પ્રેરુ થા"

પણ ન્હાનાલાલની ભાવના વધુ આધ્યાત્મિક અને તત્ત્વદર્શી છે એનું ભારત એટલે મુખ્યત્વે કરીને ઉપનિષદ્કાળનું ભારત એમની પ્રાચીન ભારતીય ભાવનાની દૃષ્ટિ, તે મે ઉપર કહી તે સદ્યોદશ્ય પણ અતીવ સત્ત્વશાળી સપાટીને જોઈને નીપજેલી દૃષ્ટિ આથી ન્હાનાલાલનું સર્જન દોષયુક્ત છે એમ હું નથી કહેતો, એ તો માત્ર એની મર્યાદાની વાત છે એ વાત વધુ સ્પષ્ટ નીચે થશે પણ આવી રીતે ઊપજેલી ન્હાનાલાલની દૃષ્ટિમાં નૈષ્ઠિક બ્રહ્મચર્ય, આત્મલગ્ન તેમ જ ભારતીય આદર્શવાળી સ્વાતંત્ર્યભાવનાનાં તત્ત્વો સ્પષ્ટ દેખાય છે જનસેવાના કોડ એના કોઈ પાત્રમાં દેખાય છે તે પણ જનસમાજને આધ્યાત્મિક દૃષ્ટિએ ઉપકારક થાય તેવી સેવાના જ હોય છે ન્હાનાલાલના જીવનની અને કવનની આ ભાવનાઓનું સુન્દર સમીક્ષણ એમણે પોતે જ 'વિશ્વગીતા'માં કર્યું છે એમાં કવિ જગતમાં થતા પાપનો ઉદ્ભવ તે શુદ્ધ આર્યભાવનાના લોપથી જ થાય છે એમ કહેતા લાગે છે લોકોમાં સૌન્દર્યની વિકૃત ભાવના, ધર્મ નહીં પણ ધર્માભાસ, જગતમાં રહેલાં દુઃખ અને વિષમતા, રાજાની આદર્શ ભાવનાને તજી દેનારા દુર્યોધન જેવાની રાજત્વની વિકૃત ભાવના, સંયમરહિત્ય, દામ્પત્યની અપ્રતિષ્ઠા વગેરે બધી દોષમય પરિસ્થિતિમાં આર્યભાવનાનો પુનર્જન્મ થાય એ જ ખરો ઉપાય છે એવો કવિનો સંદેશો છે અને છેલ્લે છેલ્લે તો કવિ પ્રાચીન આર્યભાવનાને અનુરૂપ રહીને, આત્મા અને પરમાત્માનાં ઐક્યમાં જ નહીં પણ સમગ્ર બ્રહ્માંડના અંગેઅંગના સમન્વય અને સંવાદમાં જ મહાતત્ત્વ રહેલું છે એમ કહે છે આમ ન્હાનાલાલની

આર્યભાવના આધ્યાત્મિક જ છે. જીવનના સામાન્ય અંગમાં એ ભાવના કેવી ઊતરે છે કે નથી ઊતરતી એના તરફ એનું લક્ષ જ નથી. એમને કામ છે આદર્શ સાથે અને એ પોતાનો આર્ય-ભાવનાનો આદર્શ, ઘણુંખરું આકર્ષક રીતે આપણી પાસે મૂકે છે. માત્ર આ ભાવના જેટલી વિશ્વ-વ્યાપી, ભવ્ય, પ્રલોભક અને આકર્ષક છે તેટલી નક્કર નથી તેથી જ ન્હાનાલાલનાં ઉડ્ડયનો, ઘણાને માત્ર વ્યોમવિહારી જ લાગી જાય છે.

ધૂમકેતુની આર્યત્વની ભાવના આવી આધ્યાત્મિક નથી. ધૂમકેતુને તો સામાન્ય ભૌતિક વિષયોમાં પણ આર્યત્વની ભાવના મૂર્ત કરવાના કોડ લાગે છે. આજના પ્રાચીન ભારતીય સંસ્કૃતિના અભ્યાસક વિદ્વાનોની પેઠે, ધૂમકેતુને પણ માત્ર ઉપનિષદકાલીન ભાવના તે જ ભારતીય ભાવના એમ નથી લાગતું. જેમ વેદ, ઉપનિષદ્, રામાયણ, મહાભારત, શાકુન્તલાદિ ગ્રન્થોમાં રહેલી પ્રાચીન ભાવના આર્યભાવના છે, તેમ એ જ આર્યભાવનાનું આવકાર્ય સ્વરૂપ આજે પણ, હિમાલયની તળેટીમાં કે ગિરનારની તળેટીમાં પણ મળતું હોય તો તેને એ નિરૂપે એવું એમનું માનસ છે. એ પ્રાચીન આર્યભાવનાના શુદ્ધ અંશો રેલ્વેના ફાટકનું ધ્યાન રાખનાર ભૈયામાં યે હોય અને વેશવનિતા બનેલી આમ્રપાલીમાં યે હોય. ધૂમકેતુ આર્યભાવનાને એનાં જુદાં જુદાં સ્થિત્યન્તરોમાં જોઈ શકે છે. એનું પ્રાચીન સ્વરૂપ એનું અર્વાચીન સ્વરૂપ એ બધાંને એ નિરૂપી શકે છે. હિન્દના જુદા જુદા પ્રાન્તોમાં આજે પણ સચવાઈ રહેલી તળપદી સંસ્કૃતિ તે આર્યભાવનાનો અવશેષ છે એમ એ સમજે છે, અને એમ એનું નિરૂપણ કરે છે. વળી પ્રાચીન સાહિત્ય, શિલ્પ, સંગીત, કલાદિના ઊંડા અને વિસ્તીર્ણ થતા જતા અભ્યાસનો લાભ લઈને એ પોતાનાં સર્જનોમાં માત્ર વિષય પૂરતું જ નહીં, એનાં ઉપકરણો પૂરતું પણ પ્રાચીન આર્યભાવના નિરૂપવાનું જ યોગ્ય ધારે છે. ન્હાનાલાલની ભાવના અમૂર્ત જ રહે છે, ધૂમકેતુની ભાવના મૂર્ત પણ બને છે.

મેં હમણાં જ કહ્યું તેમ [ધૂમકેતુ આપણી આર્યભાવનાનાં પ્રાચીન, મધ્યકાલીન અને અર્વાચીન એમ ત્રણે સ્વરૂપને નિરૂપે છે. આ ત્રણ સ્વરૂપનો ભેદ સમજી લેવો જોઈએ. ઈ. સ. પૂ. છઠ્ઠી સદીમાં પહેલાં, અને ઈ. સ. પૂ. ચોથી સદીમાં પછી, જે ગ્રીક સંપર્ક આપણી પ્રજાને થયો તે પહેલાંની આપણી સંસ્કૃતિને આપણે પ્રાચીન કહી શકીએ. (આવી જાતના ભેદો સ્પષ્ટ રીતે પાડી શકીએ એટલી સામગ્રી આપણી પાસે હજી આવી નથી અને તેથી આ વિભાગીકરણ સૂચનાત્મક જ છે.) તો તે પછીની અને મુસ્લિમ સંપર્ક પહેલાંની સંસ્કૃતિને મધ્યકાલીન ગણી શકીએ, અને મુસ્લિમ સંપર્ક પછીની આજ સુધીની આપણી તળપદી સંસ્કૃતિને આપણે અર્વાચીન ગણી શકીએ.] આ દૃષ્ટિએ જોતાં સ્પષ્ટ દેખાય છે કે પ્રાચીન આર્યભાવનાને સમજવા માટે આપણી પાસે અમુક વૈદિક અને પૌરાણિક ગણાય તેવાં પુસ્તકો સિવાય બીજું કશું જ સાધન નથી. મધ્યકાલીન આર્યભાવના સમજવા માટે આપણી પાસે પ્રમાણમાં વધુ સામગ્રી છે. શિષ્ટ સંસ્કૃતમાં લખાયલું સાહિત્ય તેમ પ્રાકૃતમાં લખાયલું સાહિત્ય ઠીક ઠીક પ્રમાણમાં હવે આપણને જાણીતું થયું છે અને એનો અભ્યાસ પણ હવે ઠીક ઊંડાણમાં થવા માંડ્યો છે. આ સાહિત્યકૃતિઓના અભ્યાસ ઉપરાંત, એ કાળનાં આર્થિક, રાજકીય અને સામાજિક અંગો પણ, એ કાળના શિલાલેખો, સિક્કાઓ વગેરેથી આપણને સમજાય છે, તો એ કાળનું સ્થાપત્ય, ચિત્રકલા તથા બીજી કલાઓના નમૂનાઓ પણ આપણને પ્રાપ્ત થયા છે. આમ, પ્રાચીન કાળની આર્યભાવનાનો આપણો ખ્યાલ અમૂર્ત રહે છે, તો મધ્યકાલીન આર્ય-

ભાવના, ઉપર મળ્યું તે કારણોથી મૂર્ત બને છે બીજા સ્થિત્યન્તરની અર્વાચીન આર્યભાવના તો સારી પેઠે મૂર્ત બની શકે એટલી સામગ્રી આપણને હવે પ્રાપ્ત થઈ છે ઉપરના સાધનો ઉપરાંત, સંસ્કૃત તેમ જ અરબી અને ફારસીમાં લખાયલા પુસ્તકો પણ આપણી એ કાળની સમજણને વધુ મૂર્ત સ્વરૂપ આપે છે આનો સ્પષ્ટ દૃષ્ટાન્ત ન્હાનાલાલમાં મળી રહે છે રાજર્ષિ ભરત કે એવી કૃતિઓ જેમાં પ્રાચીન આર્યભાવનાનું નિરૂપણ થયું છે તેને મુકાબલે જહાંગીરનૂરજહાં આદિ મુસ્લિમ કાળની એમની કૃતિઓમાંની ભાવના વધુ મૂર્ત રીતે નિરૂપાઈ છે તે સ્પષ્ટ જ છે

આની રીતે સર્જનશક્તિ, અભ્યાસ અને વિચાર – એ ત્રણેના સમન્વયને લીધે આપણા આજના શિષ્ટ સર્જકો આપણી પ્રાચીન અને મધ્યકાલીન આર્યભાવનાને એના ઇષ્ટ સ્વરૂપમાં આપણી પાસે રજૂ કરવામાં ઠીક ઠીક સફળતા મેળવતા થયા છે

પણ આ આર્યભાવનાનું આપણા સાહિત્યમાં નિરૂપાએલું સ્વરૂપ તપાસતાં એમ લાગે છે કે આ ન્હાનાલાલ ધૂમકેતુ જેવા આપણા શિષ્ટ લેખકોની કૃતિઓમાં આર્યભાવનાનું જે સ્વરૂપ નિરૂપાયું છે તેમાં એક પ્રકારની તટસ્થતાની દૃષ્ટિ છે વિચાર કરતાં એમ લાગી જાય એવું છે કે, કેમ જાણે એમને આર્યભાવના અને એના નિરૂપણમાં જે રસ છે તે academic વધુ છે, વ્યાવહારિક ઓછો છે એમ તો એ લેખકોએ પણ પોતાના પાત્રો દ્વારા આર્યભાવનાના કેટલાંક અંગોનું નિરૂપણ કરીને એમ સૂચવ્યું છે કે તે તે અંગોને આચારમાં આવી રીતે ઉતારાય છતાં એમણે નિરૂપેલાં અંગો જ, વત્તાઓછા પ્રમાણમાં, તાત્ત્વિક છે અલબત્ત ન્હાનાલાલને મુકાબલે ધૂમકેતુનું નિરૂપણ વધુ નક્કર છે, વધુ વ્યાવહારિક પણ છે છતાં એ બન્નેને મુકાબલે ગાંધીવિચારની અસર નીચે લખતા આપણા આજના લેખકોનું દૃષ્ટિબિન્દુ વ્યવહારપ્રધાન વધુ છે એમ દેખાય છે એક રીતે એમ કહી શકાય કે આજના આપણા નવીન શિષ્ટ લેખકોની નજર સાહિત્યકૃતિમાં પણ વધુ વ્યાવહારિક રહે છે, અને એનું કારણ પણ સ્પષ્ટ જ છે એ આખો લેખકસમૂહ ગાંધીવિચારની અને ગાંધીજીવનદૃષ્ટિની અસર નીચે જ ઊછર્યો છે

અને ગાંધીજીની દૃષ્ટિ ભલે આધ્યાત્મિક હોય, પણ એમાંથી જન્મતી એમની એકેએક પ્રવૃત્તિ વ્યાવહારિક જ છે તે સ્પષ્ટ છે એમને મન વિચાર અને આચાર વચ્ચે ભેદ સંભવતો જ નથી. તેથી, એમના સ્પર્શાસ્પર્શ વગેરે ઉપરના વિચારો તો વ્યાવહારિક દૃષ્ટિપ્રધાન હોય જ એમાં નવાઈ નથી, પણ એમના સત્ય, અહિંસાદિ અમૂર્ત ભાવના ઉપરના વિચારો પણ વ્યાવહારિક જીવનને સંગત રહે તેવા જ છે સત્ય અને અહિંસાને વ્યાવહારિક ભૂમિકા ઉપર ઉતારવાને એમણે આજન્મ પ્રયોગો કર્યા છે તે તો હવે જાણીતી વાત છે આમ એમની દૃષ્ટિ અને કૃતિ આચારપ્રધાન જ છે તેથી જ એના વિચારની અસર નીચે ઊછરેલો આજનો લેખક, ધાર્યેઅણધાર્યે, પણ ઠીક ઠીક પ્રમાણમાં વ્યાવહારિક દૃષ્ટિવાળો હોય છે આ વાત, આપણે જે આર્યભાવનાની ચર્ચા કરીએ છીએ તેને ચર્ચવાથી આપોઆપ સમજાઈ જશે મેં કહ્યું કે ધૂમકેતુ વગેરેની સરખામણીમાં પણ ગાંધીયુગનો સર્જક વધુ-ઓછા વધુ વ્યાવહારિક દૃષ્ટિવાળી આર્યભાવના અપનાવી રહ્યો છે અને એનાં પ્રતિબિમ્બ આપણી શિષ્ટ કૃતિઓમાં પડ્યાં પણ છે દ્વિરેફની 'મુકુન્દરાય'ની વાર્તામાં આ મુદ્દો એના તાત્ત્વિક સ્વરૂપમાં સ્થપાયો છે, ત્યાં પણ એનું 'વ્યાવહારિક' સ્વરૂપ ઉવેખ્યા વગર રહેતું

નથી અને આ આખો મુદ્દો ધૂમકેતુ અને દ્વિરેફની કૃતિઓને સરખાવતાં સ્પષ્ટ થઈ જશે જેમ ન્હાનાલાલને મુકાબલે ધૂમકેતુની આર્યભાવના વધુ મૂર્ત અને વધુ વ્યવહારનિષ્ઠ છે તેમ ધૂમકેતુને મુકાબલે દ્વિરેફની આર્યભાવના વધુ મૂર્ત અને વધુ વ્યવહારનિષ્ઠ છે અને આ પરમ્પરાને, બરાબર વિચારીને આપણે સમજીએ તો જણાઈ રહેશે કે આમા જ આપણો આદર્શથી વાસ્તવ તરફના પ્રવાસનો ઇતિહાસ સમાયો છે પણ આદર્શવાદ અને વાસ્તવવાદનો મુદ્દો હુ જુદો ચર્ચવાનો છુ તેથી અહીં એની વીગતમાં નહીં ઊતરીએ

પણ ગાધીવિચારની આ વ્યવહારનિષ્ઠ આર્યભાવનાએ આપણા સાહિત્યમા એક જાતની નવી દૃષ્ટિ દાખલ કરી છે માત્ર વ્યાવહારિક દૃષ્ટિએ જોતાં જીવનની સાદાઈ અને હાથમહેનતની પ્રતિષ્ઠા ઉપર આ લેખકોએ પહેલી વાર ભાર મૂક્યો ગણાય એની પહેલા સાદા જીવન માટે થોડો પક્ષપાત બતાવાયો હતો, છતાં આ સાદુ જીવન આધ્યાત્મિક પ્રકારનુ, અને આધ્યાત્મિક દૃષ્ટિનુ હતુ. ગાધીવિચારનુ સાદુ જીવન વ્યાવહારિક પ્રકારનુ અને વ્યાવહારિક દૃષ્ટિનુ છે, છતા એ આદર્શદૃષ્ટિથી વિમુખ નથી એના સાદા જીવનમા માત્ર સાદા વિચારોને જ સ્થાન છે એમ નથી, એમ તો જીવનની દરેકેદરેક ટેવ સાદી હોવી જોઈએ એના ઉપર ભાર છે અને તેથી જ એમા હાથમહેનત ઉપર આટલો ભાર મુકાય છે ગાધીજીવનદૃષ્ટિના લેખકોનો નાયક માત્ર સાદા વિચારો કરનારો નથી, એ તો જીવનના દરેકેદરેક અગમાં સાદાઈ આણનારો છે, એટલે કે જીવન તરફ વધુ પ્રામાણિક દૃષ્ટિથી જોનારો છે આ દૃષ્ટિને લીધે એના વ્યક્તિગત સ્વરૂપ ઉપરાત સામૂહિક સ્વરૂપ પણ મળ્યુ, ધર્મને જીવનમા નિકટતર સ્થાન છે એમ લાગવા માડ્યુ, ઉપરાત સમદૃષ્ટિ, સત્ય, અહિંસા, બ્રહ્મચર્ય, ત્યાગવૃત્તિ આદિનો મહિમા સમજાયો અને એ વૃત્તિઓને વ્યવહારમા ઉતારવાની ઉત્કંઠા વધી આનુ પ્રતિબિમ્બ એક તરફથી રમણલાલ દેસાઈ, રામનારાયણ પાઠક વગેરેની કૃતિઓમા, તો બીજી તરફથી સોપાન સુન્દરમ્ આદિની કૃતિઓમા પડ્યુ છે ગાધીજીવનવિચારની આ પુનર્ઘટિત, બલિષ્ઠ, આશિષ્ઠ વ્યવહારોન્મુખ આર્યભાવનાના વિવિધ (કોઈક સ્થળે વિકૃત[2] પણ) સ્વરૂપોના દૃષ્ટાન્તો આ કે આવા બીજા લેખકોમાથી મળી રહેશે

આવા વિચારબળોની અસર નીચે ઘડાયેલા આ ચાલીશ વર્ષના આપણા લેખકોએ પોતાની વિવિધ સાહિત્યકૃતિઓમાં અનેક જાતના વિચારકણો વેર્યા છે, એ બધાને તપાસતા એના મુખ્ય વર્ગો નીચે મુજબ જણાય છે આજે પણ આપણી સાહિત્યકૃતિઓમા નિરૂપાએલા વિચારોને આપણે સામાજિક, રાજકીય, ઐતિહાસિક, ધાર્મિક, તાત્ત્વિક વગેરે જાતના વર્ગમા વહેચી શકીએ તેમ છીએ વીસમી સદીના આરમ્ભ પહેલાના લેખકોની કૃતિઓને પણ એવા જ વર્ગમા વહેચી શકાય તેમ છે પણ સામાન્ય વિષયવર્ગ સમાન હોય છે ત્યા પણ વીગતમા બન્ને જમાના વચ્ચે મહત્ત્વનો ભેદ દેખાઈ રહે છે આગળના જમાનાના લેખકોને જે પ્રશ્નો મહત્ત્વના લાગતા તે પ્રશ્નો, કાં તો તેનુ નિરાકરણ આજે થઈ ગયુ છે તેથી અથવા આજે એ ગૌણપદને પ્રાપ્ત થયા છે તેથી

---

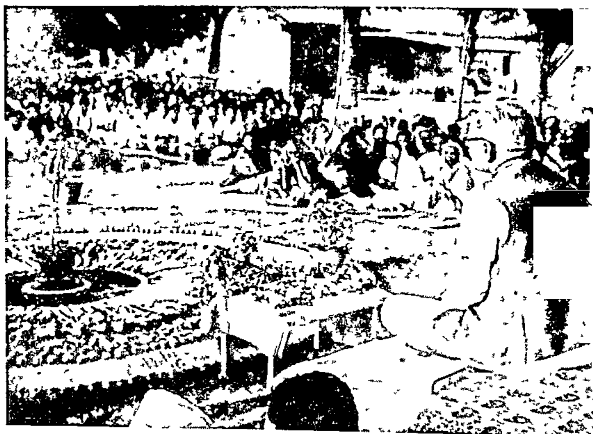
૨ ગાધીજીની ઉપરની દૃષ્ટિએ સાદી અને સહેલી લાગતી ભાવનાઓને સૂક્ષ્માતિસૂક્ષ્મ સ્વરૂપ પણ હોય છે એ વાત બધાથી સમજાય નહીં અને સમજાય તો પણ આચારમા ઉતારાય નહીં તેથી જ— ખાસ કરીને તો ભાવનાનુ અતિસૂક્ષ્મ સ્વરૂપ સમજવાની બિનઆવડતથી જ— આની વિકૃતિઓ જન્મ પામી છે એમ લાગે છે

અથવા બીજા મહાપ્રશ્નોમાં એ સાવ ઢંકાઈ ગયા છે તેથી, આજે એટલા મહત્ત્વના લાગતા નથી. પણ એના સ્થાને તે તે વિષયમાં બીજા મહત્ત્વના પ્રશ્નો ઊભા થયા છે.

આજે પણ આપણા લેખકો જેનો વિષય સામાજિક કહેવાય તેવી કૃતિઓ લખે છે. પણ એમાં આગળ વિધવાવિવાહ, બાળવિવાહ આદિ પ્રશ્નોને જે મહત્ત્વ અપાતું તે આજે ગૌણ બની ગયું છે. આનું કારણ છે. આગળના લેખકોની દૃષ્ટિએ પોતાનો સમાજ તે જ ખરો સમાજ અને પોતાના સમાજના પ્રશ્નો તે જ ખરા (સમસ્ત સમાજના) પ્રશ્નો છે એમ લાગતું. પણ એ કાળના લેખકો ઘણાખરા, બધા જ, જેને આપણે ઊંચા વર્ગના અને ઉજળિયાત કોમના કહીએ તેવા હતા. તેમના પોતાના વર્ગના પ્રશ્નો આખા સમાજને સ્પર્શે તેવા ન હોય એ દેખીતું છે. દા. ત. વિધવાવિવાહનો પ્રશ્ન બ્રાહ્મણાદિ અમુક ઉપરની કોમને જ નડે છે, બીજા વર્ગોમાં તો વિધવાવિવાહની છૂટ છે અને તેથી એમ કહી શકાય કે વિધવાવિવાહનો પ્રશ્ન ઊંચી કોમનાને જેટલો ઉત્કટ લાગે તેટલો ઉત્કટે બીજાને ન લાગે, માટે જ એ સમસ્ત સમાજને સ્પર્શે એવો પ્રશ્ન નથી. છતાં એક કાળે આપણા સાહિત્યમાં એ એક બહુ જ મહત્ત્વનો પ્રશ્ન ગણાતો. એવી જ રીતે, લગ્નના અનેક પ્રશ્નોમાંથી[3] ઉચ્ચ વર્ગને લાગુ પડે તેવા પ્રશ્નો જ તે કાળે સાહિત્યમાં મહત્ત્વનું સ્થાન પામતા. કૌટુમ્બિક જીવનમાં પણ ભણેલો વર અને અભણ પત્ની અથવા સંયુક્ત કુટુમ્બના લાભાલાભ અથવા વંઠી ગએલો પતિ અથવા લક્ષ્મીની ચંચલતાથી થતાં કૌટુમ્બિક પરિવર્તનો વગેરે પ્રશ્નો તરફ આપણા તે કાળના લેખકોનું લક્ષ વધુ રહેતું. કારણ કે એ વખતે લખનાર અને વાચનાર, જે શિક્ષિત અને શ્રીમંત વર્ગમાં જ ખાસ હતા, તેના સંસારને એ પ્રશ્નો સ્પર્શતા. આજે આ પ્રશ્નો નથી ચર્ચાતા તેમ નથી, પણ આજે એ ગૌણ બની ગયા છે. કેમકે, આજના આપણા લેખકવર્ગમાં સમાજનાં દરેક થરના પ્રતિનિધિઓ છે અને ગાંધીજીની અસરથી એ આખો લેખકવર્ગ સમજતો થયો છે કે સમાજ કંઈ ભણેલાગણેલા અને ઉચ્ચ વર્ગના શ્રીમંતોનો જ બનેલો નથી. ખરો સમાજ તો જેને આપણે દલિતો, પીડિતો અને ઉપેક્ષિતો કહીએ છીએ તેમનો બનેલો છે. અને એવા લોકોનાં જીવનોના પ્રશ્નો અનેક છે. આ વાત સમજાતાં જ આપણો લેખકવર્ગ એ દિશાએ વળ્યો. આપણા પ્રતિષ્ઠિત લેખકોમાંથી એવું સ્પષ્ટ વલણ પહેલી વાર દેખાતું હોય એવા લેખક ધૂમકેતુ છે. પણ ધૂમકેતુના દૃષ્ટિબિન્દુમાં થોડો ભેદ છે. ધૂમકેતુ સમાજના નીચલા થરોને સાહિત્યપ્રદેશમાંથી દૂર રાખવા માગતા નથી, એના તરફ એને માન છે, સહાનુભૂતિ છે, પણ, એને એ લોકોના આંતરજીવનમાં જેટલો રસ છે, તેટલો એમના બાહ્યજીવનમાં નથી. તેથી જ ધૂમકેતુની વાર્તામાં આવા સમાજના નીચલા વર્ગોનાં પાત્રોનું નિરૂપણ તો મળે છે, છતાં એનો મુખ્ય હેતુ એને પણ હૃદય છે, માનસિક અને ભાવનામય જીવન છે એમ બતાવવાનો છે.

એથી ઊલટું, ગાંધીવિચારની સીધી અસર નીચે આવેલા આપણા દ્વિરેફ જેવા પ્રમુખ લેખકોનાં લખાણોમાં સમાજના આ નીચલા વર્ગો તરફની સહાનુભૂતિ વધુ નક્કર સ્વરૂપ લે છે. તેમને એમના આંતરજીવનમાં તો રસ છે જ, પણ એના કરતાં યે વધુ રસ તેમને એમના બાહ્યજીવનમાં છે અને તેથી એમનાં લખાણોનો મુખ્ય સૂર એ છે કે સમાજના ઉપલા વર્ગો તરફથી સમાજના નીચલા

૩. એવી જ રીતે આંતર્જ્ઞાતીય લગ્નનો પ્રશ્ન, આંતર્પ્રાન્તીય લગ્નનો પ્રશ્ન વગેરે પ્રશ્નો પણ સમાજના એકદેશને જ સ્પર્શે એવા છે.



ષષ્ઠિપૂર્તિ પ્રસંગે પ્રાર્થનાસભા

વર્ગોને માત્ર અન્યાય જ મળ્યા કરે છે. દ્વિરેફ, ચન્દ્રવદન મહેતા, સુન્દરમ્, ઉમાશંકર વગેરે અનેક લેખકોની કૃતિઓમાં આના જોઈએ તેટલા દૃષ્ટાન્તો મળી રહેશે. એનાં ઉત્કટ ઉદાહરણોમાંના એક તરીકે નાટ્યકૃતિઓમાં ચન્દ્રવદનનું 'આગગાડી' ગણી શકાય. આજની આપણી સાહિત્યકૃતિઓમાં સમાજનું આ ઉપેક્ષિત અંગ છે તે જ ખરું વિરાટ અંગ છે અને એ વિરાટ અંગના જીવનનાં અનેકાનેક પાસાંઓ ઉપરના વર્ગોએ સમજવાની જરૂર છે એ વાત અનેક દૃષ્ટિબિન્દુઓએ આપણી પાસે મુકાય છે. આ વિરાટ અંગના લોકોને પોતાની માન્યતા, પોતાના વહેમો, પોતાના આચાર-વિચાર, પોતાનો ધર્મ અને પોતાનું સંસ્કારજીવન છે એમ હવે આપણે સમજતા થઈએ છીએ. અને આ બધી બાબતોનું નિરૂપણ આપણી આજની સાહિત્યકૃતિઓમાં થતું રહે છે. આગળના લેખકો જ્યારે આવા નીચલા વર્ગો વિશે કંઈ લખતા ત્યારે પણ બહુ બહુ તો વેપારી આર્થિક દૃષ્ટિએ આવા વર્ગોને કેમ કચરતો તે જ બતાવવામાં આવતું. પણ, હવે તો માત્ર આર્થિક દૃષ્ટિએ આવા વર્ગો કચરાએલા છે એટલું જ નહીં, એના તરફ બધી જ રીતે નિર્દયતા અને અન્યાય કરે છે તે બતાવવામાં આવે છે અને તે પણ સારી પેઠે ઉગ્ર સ્વરૂપમાં. ઘણી વખત આપણી આખી સમાજ-રચના જ એવી છે કે એમાં પડેલા નીચલા વર્ગોને માત્ર સહન કરવાનું જ રહે અને એનો ઉદ્ધાર એ સમાજરચના જ્યાં સુધી ચાલે ત્યાં સુધી થઈ શકે જ નહીં એવો મત પ્રતિપાદન કરનારે પણ સાહિત્યકૃતિઓ રચાય છે.

અને, આ છેલ્લા કહેલા દૃષ્ટિબિન્દુમાંથી સ્વાભાવિક રીતે જ સમાજવાદના વિચારો ઊપજે છે, અને આપણે ત્યાં શુદ્ધ સમાજવાદી દૃષ્ટિબિન્દુ રજૂ કરે તેવી કૃતિઓ પણ રચાઈ છે. સમાજમાં વર્ગ વર્ગ વચ્ચે વિષમતા, ક્રૂરતા, અન્યાય આદિ વૃત્તિ જ દેખાયા કરે છે; તેથી એ વર્ગભેદ જ તોડી નાખવો જોઈએ અને તેથી ઉચ્ચનીચ કે ગરીબતવંગર એવા ભેદો જ ન રહેવા જોઈએ અને આવી રીતે સમાજની દરેકેદરેક વ્યક્તિને, પછી તે જન્મે ગરીબ હોય કે શ્રીમંત હોય તો પણ પોતાના રોજબરોજના સુખને માટે તેમ જ ભાવિ વિકાસ માટે સરખી તક મળવી જોઈએ એ વિચાર આવી કૃતિઓમાં પ્રધાન હોય છે. આ વિચાર અને આ દૃષ્ટિ સ્પષ્ટ રીતે જ સમાજવાદી છે અને એ આપણે ત્યાં પશ્ચિમમાંથી આવ્યાં છે. અને આજે આપણા સામૂહિક વિચારમાં એ દૃષ્ટિ વત્તેઓછે અંશે ઘણાને આકર્ષે છે તેથી એનું પ્રતિબિમ્બ સાહિત્યમાં પણ પડે જ એમાં નવાઈ નથી, ઊલટું ન પડે તો જ નવાઈ કહેવાય. અને યોગ્ય સંયમથી રચાયેલી આવી કૃતિ ધારેલું લક્ષ્ય સર કરી શકે છે એમ પણ કહેવું જોઈએ. બાકી, હજી શુદ્ધ સમાજવાદ, જેમાં લક્ષ્મી અને સંપત્તિનું દરેકે-દરેક વ્યક્તિને ભાગે સરખો હિસ્સો આવે એવી રીતે વિભાજન થવું જોઈએ અને સમાજની દરેકે-દરેક સંપત્તિ રાજ્યનિયંત્રિત જ નહિ, રાજ્યમાલિકીની હોવી જોઈએ તેવો સમાજવાદ, અંતે રાષ્ટ્રને માટે ઉપકારક છે કે નહિ તેના વિશે, માત્ર આપણે ત્યાં જ નહિ, એ વાદના ઉદ્ભવસ્થાન પશ્ચિમમાં પણ સ્પષ્ટ મતભેદ પ્રવર્તે છે તેથી એ વાદની વાદ તરીકેની યોગ્યતા કે અયોગ્યતા ચર્ચવાનું આ સ્થાન નથી. પણ સાહિત્યમા એ વાદના થતા નિરૂપણની દૃષ્ટિએ એક સૂચના કરવાનું જરૂરી લાગે છે.

આવી કૃતિઓ લખનારનો મૂળ હેતુ તો સમાજના લોકોની દૃષ્ટિ પોતાના મત તરફ વળે અને એમ કરતાં ધીમે ધીમે સમાજ એ મતને સ્વીકારતો થાય તે છે. તેમજ જે લોકો, દલિત-

પીડિતો ઉપર અત્યાચાર કરે છે તેનું ધ્યાન એ અત્યાચાર તરફ દોરવાનો છે. આથી કરીને આવા મતના પ્રતિપાદન માટે લખાયલી કૃતિઓમાં, જેથી આ ઉદ્દેશ સફળ થાય તે રીતિ અખત્યાર કરવી જોઈએ. અને એ દૃષ્ટિબિન્દુથી જ કેટલાક લેખકો આવી પરિસ્થિતિને એમાં અત્યુગ્ર અને ઉત્કટતમ સ્વરૂપમાં ચીતરે છે. આથી કરીને વાંચનારને એની ઉગ્રતા સમજાય અને સહાનુભૂતિ ઉપજે એમ કરી શકાય. અને એ દૃષ્ટિએ આવી નિરૂપણપદ્ધતિ ખોટી ન કહેવાય છતાં કેટલીક કૃતિમાં માત્ર ઉગ્રતા જ નહીં, સમાજના ઉપલા વર્ગો તરફ અને શ્રીમંતો આદિ તરફ અવમાનના, અવહેલના, તિરસ્કાર અને તુચ્છતાની દૃષ્ટિએ પણ જોવામાં આવે છે તે મને લાગે છે કે યોગ્ય નથી. જેમ નીચલો વર્ગ સમાજનું અંગ છે તેમ ઉપલો વર્ગ પણ છે. અને ઉપલા વર્ગે આટલા વખત સુધી નીચલા વર્ગ તરફ અવમાનના, અન્યાય, ક્રૂરતા આદિની વૃત્તિ રાખી તે યોગ્ય કર્યું જ નથી, અને તેથી જ આવા લેખકોને આવી કૃતિઓ લખવાનું મન થાય છે. પણ હવે આજે જો લેખકવર્ગ અને સમાજનો નીચલો વર્ગ ઉપરના વર્ગ તરફ પાછી એવી જ અવમાનના, ક્રૂરતા આદિની વૃત્તિ રાખે તો એ તો વેરથી વેર વાળવાની વાત થઈ અને વેરથી વેર ઓછાં થતાં નથી, વધે છે એ વાત આપણે જાણીએ છીએ.

સમાજના માત્ર ઊજળા વર્ગ તરફ જ નહીં, પણ સમાજના એકેએક વર્ગ તરફ આપણી દૃષ્ટિ વળી અને તેથી આપણે જેમ સમાજ આખાનો, એના એકેએક અંગનો ઉદ્ધાર કરવાની વૃત્તિ સેવતા થયા તેમ એના પરિણામે જ, પણ ગાંધીજીની સીધી અસર નીચે, આપણે, સમાજના ઉપેક્ષિત વર્ગમાંથી પણ હલકામાં હલકા ગણાતા એવા હરિજનવર્ગ તરફ ધ્યાન આપતા થયા. ગાંધીજીએ એ પ્રશ્નને રાષ્ટ્રીય લડતમાં મહત્ત્વનું સ્થાન આપ્યું તેથી એ પ્રશ્નની ઉત્કટતા આપણને આજે સમજાઈ છે અને એનું પ્રતિબિમ્બ સાહિત્યમાં પણ પડયું છે. આજે 'એમી'થી માંડીને એવી કેટલીક સાહિત્યકૃતિઓ રચાઈ છે, જેમાં આ પ્રશ્નનું એક અથવા બીજી રીતે નિરૂપણ કરવામાં આવ્યું છે. પ્રશ્ન સામાજિક તેમ જ ધાર્મિક છે. અને એ બન્ને દૃષ્ટિબિન્દુથી આપણા સાહિત્યકારો એને જોતા અને નિરૂપતા થયા છે.

આવી રીતે આજના આપણા લેખકની દૃષ્ટિ સમાજના ઉપેક્ષિત અને દલિતપીડિત વર્ગોના બાહ્ય જીવન તરફ વધુ વળી છે અને આ કાળે, એક રીતે એની જરૂર છે એમ સ્વીકારવું જોઈએ પણ ખરું. છતાં આ બધી પ્રચારકૃતિઓ જ છે અને પ્રચારકાર્યની દૃષ્ટિએ એ ગમે તેટલી મહત્ત્વની હોય છતાં, જે લેખકો આવા વર્ગોમાં પણ બાહ્ય કરતાં આંતરજીવન તરફ વધુ ધ્યાન આપે છે અને હૃદયાદિના સનાતન ભાવોનું જ નિરૂપણ કરે છે તેમની તેવી કૃતિઓ ચિરંજીવનાની દૃષ્ટિએ વધુ આવકાર્ય છે એટલું નોંધવું જોઈએ.

પણ આ સદીમાં જીવનદૃષ્ટિમાં આ જે ભેદ ઊભો થયો છે તેને લીધે આપણા સાહિત્ય-વિવેચનમાં એકબે પ્રશ્નોએ અગત્યનું સ્વરૂપ લીધું છે. તેમાંથી એક પ્રશ્ન છે આદર્શવાદનો અને વાસ્તવવાદનો. વાસ્તવવાદનો પક્ષ કરનારાઓ એમ કહે છે કે આદર્શવાદમાં માનનારા લેખકો કોઈ પણ નક્કર વસ્તુનું નિરૂપણ પોતાની કૃતિમાં કરતા નથી. તેમની કૃતિઓ જીવનમાં જે કાંઈ વાસ્તવિક (Real) છે તેનાથી દૂર રહે છે. અહીં વાસ્તવિકનાનો અર્થ જેને ઉપર બાહ્ય જીવન કહ્યું છે

તેના જેવો જ કંઈક કરાતો લાગે છે. જીવનમાં બાહ્ય સુખસાધનો છે, જેવાં કે સુંદર ઘર, કપડાંલત્તાં, સુંદર આભૂષણો, ઘરમાં સુંદર ઉપકરણો વગેરેને વાસ્તવિક જીવનના અગત્યના અંશો ગણવામાં આવે છે. અને તેથી કરીને, જીવનના આર્થિક પ્રશ્નને જ વાસ્તવિક જીવન ગણી લેવામાં આવે છે. પણ આવું બધા નથી કરતા. આર્થિક પ્રશ્ન ઉપરાંત પણ, જીવનના બીજા જે કંઈ પ્રસંગો—જન્મ મરણ વિવાહ વગેરે—છે તે પણ વાસ્તવિક લખાણની બહાર નથી ગણાતા, પણ અહીંયાં યે મુખ્ય દૃષ્ટિ તે તે પ્રસંગો સમાજમાં અને જીવનમાં જેવા બને છે તેવા જ નિરૂપવા એને વાસ્તવિક નિરૂપણ કહેવામાં આવે છે. એટલે, અંતે પ્રશ્ન એ રહે છે કે સાહિત્યકૃતિમાં જીવનના વિવિધ પ્રશ્નો અને પ્રસંગોને સ્થાન તો હોય, પણ તે તે પ્રશ્નો અને પ્રસંગો જીવનમાં જેમ બને છે તેમ ને તેમ એના નગ્ન સ્વરૂપમાં નિરૂપવા કે જીવનમાં એ ગમે તેમ બનતા હોય પણ એમાં ભાવના અને આદર્શની દૃષ્ટિએ જે કંઈ ઇષ્ટ અને સ્પૃહણીય હોય તેને જ નિરૂપવા? પ્રશ્નને જ્યારે આ સ્વરૂપમાં જોઈએ છીએ ત્યારે બન્ને દૃષ્ટિબિન્દુ વચ્ચે મહત્ત્વનો ભેદ જણાય છે. પણ એનું પૃથક્કરણ કરતાં એના ભેદની સીમા ઘણી જ ઓછી થઈ જાય છે.

સાહિત્યકૃતિ માત્ર સર્જનાત્મક છે. સર્જન એટલે કયાંય નથી ત્યાંથી સમૂળગું નવું જ સર્જન એમ નહિ. એક રીતે તો એ માત્ર પ્રતિસર્જન છે, કેમકે વ્યવહારમાં સર્જકે જે કંઈ અનુભવ્યું છે અને એનું જે કંઈ પ્રતિબિમ્બ એના મન ઉપર પડ્યું છે તેને એ ફરીથી સર્જે છે. એ દૃષ્ટિએ સાહિત્યકૃતિ માત્ર પ્રતિસર્જનાત્મક છે. એટલે, એમ તો ન જ કહી શકાય કે સાહિત્યકૃતિમાં, જીવનમાં જે વસ્તુ, જે પ્રસંગ, જે દૃશ્ય જેવી સ્થિતિમાં રહ્યું છે કે અનુભવાયું છે તે જ સ્થિતિમાં આબેહૂબ તેનું નિરૂપણ કરવું જોઈએ; કેમકે, જો એમ હોય તો પછી સાહિત્યકાર એટલે સાહિત્યસર્જન અને છાપાંના રિપોર્ટર વચ્ચે કશો ભેદ ન રહે. એક દૃષ્ટિએ જીવનમાં જે કંઈ વાસ્તવિક છે તેનાં જુદાં જુદાં પ્રતિબિમ્બો આપણાં અને સર્જકનાં મનબુદ્ધિ વગેરે કારણો ઉપર પડે છે અને એની વ્યક્તિગત વિચારસંપત્તિની છાપ એના ઉપર, એ ધારે કે ન ધારે તો પણ ચોંટી જાય છે. આ દૃષ્ટિએ સર્જન એટલે પ્રતિસર્જન શુદ્ધ રીતે વાસ્તવિક હોઈ શકે જ નહિ; કેમકે, એમાં કોઈ ને કોઈ અંશે સર્જકના મન અને વિચારની છાપ આવવાની જ અને તેટલે અંશે એની વિકૃતિ કે સુકૃતિ થવાની જ. એટલે કોઈપણ કૃતિ સાહિત્યકૃતિ કહેવાવાને પાત્ર થાય ત્યારે એમાં ભાવના અને આદર્શની માત્રા, થોડે કે ઘણે અંશે ભળે જ. પણ એમ કહેવાય કે આ તો વાત તાત્ત્વિક માત્ર થઈ, અને વ્યવહારમાં તો સાહિત્યમાં યે આદર્શ અને વાસ્તવ વચ્ચેનો ભેદ ઊભો રહી શકે છે. તો હવે પ્રશ્નને એ દૃષ્ટિએ તપાસીએ.

દૃષ્ટાન્ત લઈએ તો એમ કહી શકાય કે ન્હાનાલાલની કૃતિઓ આદર્શવાદી છે. તો મુનશી કે સુન્દરમ્‌ની કેટલીક કૃતિઓ શુદ્ધ વાસ્તવવાદી છે. સુન્દરમ્‌ની 'ખોલકી' વગેરે જાતની કૃતિઓમાં જે કંઈ વાસ્તવમાં જેવું દેખાય છે તેવું જ ચીતરાય છે. વાસ્તવવાદી સર્જક, લગ્ન જેવું સમાજમાં આચારમાં થાય છે તેવું જ વર્ણવે છે, આદર્શવાદી લગ્ન કેવું હોવું જોઈએ તેનું વર્ણન કરે છે. પણ ન્હાનાલાલ જેવા, શુદ્ધ આદર્શવાદી કહેવાય તેવા લેખક પણ, પોતાના ગ્રંથમાં કાશીરાજ અને શૈવતીનું માત્ર દૈહિક ગણાય તેવું લગ્ન તથા એથી પણ આગળ વધીને નર્યો કુઆચાર ગણાય એવા વામમાર્ગીઓનું આચરણ પણ નિરૂપે છે. એમાં સારી પેઠે

વાસ્તવિકતા છે એમ કહી શકાય. માત્ર ન્હાનાલાલ આવાં વાસ્તવચિત્રોને આદર્શ ચિત્રોની સાથે સરખાવવા કે વિરોધાવવાને મૂકે છે, જ્યારે સુન્દરમ્ જેવા લેખકો વાસ્તવચિત્રને સ્વયંસમ્પૂર્ણ ચિત્ર તરીકે ચીતરે છે. આ દૃષ્ટિએ આ બન્ને પ્રકારના સર્જકો વચ્ચે ભેદ છે એમ કહી શકાય ખરું. પણ અહીં યે એક વાત વિચારવાની જરૂર છે. 'ખોલકી' જેવી કૃતિના લેખકો એવાં વાસ્તવચિત્રો શા માટે સરજે છે ? માત્ર સર્જન કરવા ખાતર તેઓ એવાં ચિત્રો દોરે છે એમ તો નહિ કહી શકાય. ખરી રીતે તો એવાં વાસ્તવચિત્રોના સરજનારનો હેતુ પણ, એવાં વાસ્તવચિત્રો એના નગ્ન સ્વરૂપમાં ચીતરાય તો એનું યાથાતથ્ય સમાજ સમજે તે જ હોય છે અને એટલે અંશે તેઓ પણ આદર્શથી પ્રેરાઈને જ એવું સર્જન કરે છે.

આથી, આના સમ્બન્ધમાં એમ કહી શકાય કે આદર્શ તો બધાને કબૂલ છે અને બધા સર્જકોનો હેતુ એક અથવા બીજા પ્રકારનો આદર્શ સમાજ પાસે રજૂ કરવાનો જ છે, પણ સર્જક સર્જક વચ્ચે નિરૂપણપદ્ધતિનો ભેદ છે. આદર્શવાદીની પદ્ધતિ, જે નમૂનાઓ આપણી પાસે છે તેના ઉપરથી નિર્ણય બાંધીએ તો, સામાન્ય જન એટલે કે જેનાં શિક્ષણ અને સંસ્કાર સારી પેઠે ઓછાં છે એવા લોકો સમજી શકે તેવી હોતી નથી. કેમકે એમણે પસંદ કરેલું વસ્તુ અને એ વસ્તુના પ્રસંગો–દૃશ્યો આદિ સંસ્કારી અને શિક્ષિત સમાજનાં જીવનનાં જ હોય છે. તેથી, એ જીવન અને એ વિચાર અને એ આખી કૃતિ સામાન્ય જનને અપરિચિત લાગે છે. માટે એમ કહી શકાય કે સામાન્ય જન સમજી શકે અને ભોગવી શકે તેવું વસ્તુ સાહિત્યકૃતિઓમાં હોવું જોઈએ. અને આવું વસ્તુ સાધારણ રીતે વાસ્તવવાદી કૃતિઓમાં હોય છે. પણ આ પ્રશ્ન જેને આપણે લોકભોગ્ય અને વિદ્વદ્ભોગ્ય સાહિત્યનો કહીએ છીએ તેનો થયો. એનો વિચાર આપણે કરીએ તે પહેલાં અહીં એક વાતની સ્પષ્ટતા કરી લઈએ.

હમણાં હમણાં આદર્શવાદ અને વાસ્તવવાદનો પ્રશ્ન ઊભો થયો તે પહેલાંની આપણી જે શિષ્ટ સાહિત્યકૃતિઓ છે તેના વિશે, તે કાળના વાચકોને એમાં આદર્શ માત્ર જ છે, વાસ્તવ છે નહી એમ કેમ નહોતું લાગ્યું ? મને એમ લાગે છે કે એ કાળના લેખકો અને વાંચકો, જેને આપણે ઉપરના વર્ગો કહીએ તે વર્ગના જ હતા અને એવા લેખકો જે કૃતિઓ રચતા અને એમાં જે વસ્તુપસંદગી કરતા તે એવા વાંચકોને તો વાસ્તવિક જ લાગતી; કેમકે એ વર્ગના જીવનને લગતા અગત્યના પ્રશ્નો એમાં ચર્ચાતા જ. સરસ્વતીચંદ્ર એક દૃષ્ટિએ વાસ્તવિકતાથી સો ગાઉ વેગળી કૃતિ ગણાય છતાં એક વખત એણે આખા ગુજરાતની વાચકઆલમને ઘેલછાભરી મૂકી હતી. એનું કારણ એ છે કે એમાં જે પ્રશ્નો ચર્ચાયા છે તે તે કાળના વાચકવર્ગને વાસ્તવથી ભરેલા લાગ્યા હતા. તે કાળનો વાચકવર્ગ પણ સમાજના ઉપલા વર્ગનો તેમજ શિક્ષિત અને સંસ્કારી વર્ગનો જ હતો. એને એના જીવનમાં જે રોજબરોજના પ્રશ્નો હોય તેવા પ્રશ્નો તે કાળના લેખકો પોતાની કૃતિઓમાં ચર્ચતા તેથી તે કાળના વાચકોને તે કાળની કૃતિઓ વાસ્તવથી વેગળી છે એમ લાગતું નહીં. પણ શિક્ષણ અને સંસ્કારનો પ્રસાર થતાં સાહિત્ય તરફની અભિરુચિવાળો વર્ગ વિશાળ થતો ગયો. શિક્ષિત વર્ગ પણ વિશાળ થતો ગયો. સમાજના નીચલા વર્ગો ગણાય તેમાં પણ શિક્ષણ અને એને અંગે સાહિત્યવાચન પ્રસર્યું. ત્યારે તેમને લાગ્યું કે આ બધું સાહિત્ય જે વિષયો ચર્ચે છે અને નિરૂપે છે તે અમારા જીવનને સ્પર્શતું નથી, માટે તે વાસ્તવિક નથી. આમ આદર્શ અને

વાગ્તવનો એક ઊભો થયો. પણ આ ભેદ લોકભોગ્ય અને વિદ્દદ્‌ભોગ્ય સાહિત્યના પ્રશ્ન જેવો જ દેખાય છે, માટે હવે એનો વિચાર કરીએ.

ઘણી વખત, લોકભોગ્ય સાહિત્ય તે જ વાસ્તવવાદી સાહિત્ય અને વિદ્દદ્‌ભોગ્ય સાહિત્ય તે જ આદર્શવાદી સાહિત્ય એમ ગણી લેવામાં આવે છે. પણ તાત્ત્વિક દૃષ્ટિએ એ ખરું નથી. વિદ્દદ્‌ભોગ્ય સાહિત્ય આદર્શવાદી અને વાસ્તવવાદી (ખરી રીતે આદર્શપ્રધાન અને વાસ્તવપ્રધાન) બન્ને જાતનું હોઈ શકે. તરત જ મનમાં આવે છે એને ઉદાહરણરૂપે મૂકું તો એમ કહી શકાય કે વિદ્દદ્‌ભોગ્ય આદર્શવાદી કૃતિઓમાં ન્હાનાલાલની કૃતિઓ ગણાવી શકાય, તો વિદ્દદ્‌ભોગ્ય વાસ્તવવાદી કૃતિઓમાં ધૂમકેતુની ઘણીખરી અને મુનશીદ્વિરેફ આદિની કેટલીક કૃતિઓ ગણાવી શકાય. પણ ગાંધીજીએ જ્યારથી કહ્યું કે કોશ હાંકતા કોશિયાને રસ પડે તેવું સાહિત્ય સરજો, ત્યારથી આ વિદ્દદ્‌ભોગ્ય અને લોકભોગ્ય સાહિત્યનો પ્રશ્ન જરા ઉગ્ર રૂપે આપણે ત્યાં ચર્ચાયો છે. અહીંયાં હું એ પ્રશ્નની ચર્ચા–વીગતમાં નહીં કરું. એના વિશે મેં અન્યત્ર[૪] ઠીક વીગતમાં વાત કરી છે જ. માત્ર એટલું કહીશ કે સમાજમાં લોકમાનસમાં જુદી જુદી કક્ષાઓ છે અને એ દરેક કક્ષાને ગોઠે એવું સાહિત્ય રચાવું જોઈએ. વિદ્વાનોની કક્ષાની સંખ્યા ઓછી એટલે વિદ્દદ્‌ભોગ્ય કૃતિઓ પ્રમાણમાં ઘણી થોડી રચાવી જોઈએ અને લોકભોગ્ય કક્ષાની સંખ્યા વધુ એટલે લોકભોગ્ય કૃતિઓ પ્રમાણમાં ખૂબ મોટી સંખ્યામાં રચાવી જોઈએ. પણ આ આખી ચર્ચાનો નિષ્કર્ષ આ છે કે આ સદી પહેલાનું સાહિત્ય સમાજના એક વર્ગને જ સંતોષે તેવું હતું, તેથી એ એકદેશી હતું. આજે હવે આપણે એમ કહીએ છીએ કે સમાજના એક દેશને નહીં, પણ સમસ્ત સમાજના દરેકેદરેક અંગને સંતોષે એવું સાહિત્ય જોઈએ. અને આ ખરું જ છે. આ દૃષ્ટિએ સમાજને વિદ્દદ્‌ભોગ્ય તેમ જ લોકભોગ્ય અને આદર્શપ્રધાન તેમ જ વાસ્તવપ્રધાન બન્ને પ્રકારના સાહિત્યની જરૂર છે.[૫] અને સર્વકાળે વિદ્દદ્‌ભોગ્ય સાહિત્ય કૃતિની સંખ્યામાં ઓછું જ હોય અને લોકભોગ્ય સાહિત્ય બહોળું

૪. જુઓ, ઊર્મિ, આસો, ૧૯૯૧, પૃ. ૭૦૫.

૫. આ વાત નરસિંહરાવે પણ સ્વીકારી છે, જુઓ મનોમુકુર, ગ્રન્થ બીજો. (આવૃત્તિ બીજી) પૃ. ૨૯૦–૧.

"વાત ખરી છે કે સાક્ષરયુગ, નિરક્ષરયુગ અને અર્ધમાર્ગે રહેલો યુગ એમ કક્ષાઓને એકત્રિત વાસસ્થાન નથી એમ નથી. પ્રત્યેકના જીવનારા અધિકારી જનો એક જ કાળમાં હોય છે, એટલું જ નહિ પણ અમુક મર્યાદામાં નીચેના યુગના જીવનારાઓને ઉત્ક્રાન્તિ અપાવી શકાય છે, ઈષ્ટ છે; પરસ્પર હસ્તાવલંબન કરાય તો આ પરિણામ શ્રેયસ્કર જ છે. એકબીજા ઉપર દોષારોપણ કરવું એ અનુદારતા અને દૃષ્ટિસંકોચનું સૂચક છે. કવિ દલપતરામે 'વેનચરિત્ર'માં પંક્તિઓ મૂકી છે :—

પાંચે ભૂત પરસ્પરમાં પ્રતિભૂત વિશે (? ન્યાય) ભાસે છે;
તેમ જ જુગ ચારે માંયે પ્રતિજુગમાં જુગ વાસે છે.

તે રીતે સાક્ષર યુગ, અર્ધમાર્ગી યુગ, નિરક્ષર યુગ—સર્વ સમકાલીન હોઈ શકે છે; વસ્તુસ્થિતિ ત્હેવી જ છે."

માટે, આ દૃષ્ટિએ લોકભોગ્ય અને વિદ્દદ્‌ભોગ્ય સાહિત્ય વચ્ચે વિરોધ નથી જ. બન્નેમાં, ઉપર કહ્યું તેમ, કર્તાની પ્રતિભા મુજબ ઉત્તમ કૃતિઓ નીપજવાનો સંભવ છે.

હોય તે સમજાય તેવી વાત છે. અલબત્ત, ઉત્તમ કહી શકાય તેવી કૃતિઓ તો, કલાદૃષ્ટિએ જ એને જોવાય, એટલે આ બન્ને પ્રકારમાં રચી શકાય.

આવી રીતે પ્રસંગોપાત્ત વાસ્તવવાદ અને આદર્શવાદ તેમ જ લોકભોગ્ય સાહિત્ય અને વિદ્વદ્-ભોગ્ય સાહિત્ય એ પ્રશ્નોનો વિચાર કરી લીધા પછી, વળી આપણે સાહિત્યમાં નિરૂપાએલી આર્ય-ભાવનાનો વિચાર કરીએ. આ સદીની સાહિત્યકૃતિઓમાં એક બીજું વલણ દૃષ્ટિએ પડે છે તે પ્રાન્તીય સ્થાનિક સંસ્કૃતિનું નિરૂપણ. આ તળપદી પ્રાન્તીય સંસ્કૃતિ પણ આર્યભાવનાનું જ અંગ છે તે વાત આપણે ઉપર કરી છે. કાઠિયાવાડની, કચ્છની, ઈડરની એમ જુદી જુદી પ્રાન્તીય સંસ્કૃતિનું નિરૂપણ કરતી કેટલીક કૃતિઓ સાહિત્યમાં રચાઈ છે. વળી તે મેઘાણી આદિના લોક-સાહિત્યને બહાર લાવવાના અને લોકપ્રિય બનાવવાના પ્રયત્નો પછી કંઠસ્થ લોકસાહિત્યમાં, શુદ્ધ ભાવનાની દૃષ્ટિએ પણ ગુણવત્તામાં ખૂબ ઊંચી હોય એવી કૃતિઓ હોય છે, એ તો મેઘાણી આદિના પ્રયત્નોથી આજે પુરવાર થઈ ગયું છે. પણ, આ પ્રયત્નનું ફળ એ આવ્યું કે આવા જેને આપણે માત્ર લોક કહીએ છીએ તેવા વિભાગમાં પણ સંસ્કૃતિનાં વિવિધ અંગોના કેટલાક સુંદર વિચારો ભર્યા છે, એ વાત આખરે જાણી. આ વાતની સ્પષ્ટ ખબર તો આપણને જ્યારે મેઘાણીએ તેના બહારવટિયા, રઢિયાળી રાત, સાધુસંતો, વ્રતકથાઓ, સુંદરી આદિ લોકજીવનનાં વિવિધ પાસાંઓને નિરૂપતા ગ્રન્થો બહાર પાડ્યા ત્યારે જ પડી. ત્યારે આપણા વિદ્વાનોને પણ થયું કે આવા ઉપેક્ષિત લોકમાં પણ ભારોભાર ઉચ્ચ સાહિત્ય પડ્યું છે અને ત્યારે આપણા વિચારકોને સમજાયું કે આવા ઉપેક્ષિત લોકવર્ગમાં જે સંસ્કૃતિ દેખાય છે તેમાંથી પણ કેટલાક અંશો સર્વસામાન્ય જનસંસ્કૃતિમાં અપનાવવા જેવા છે. અને એના કરતાં પણ વધુ તો એ દેખાયું કે મુસ્લિમકાળ પછીની જેને આપણે તળપદી આર્યભાવના કહી શકીએ એવી તળપદી આર્યભાવના આવા લોકોમાં જેટલી સબળ, વીર્યવતી અને તેજસ્વી છે તેટલી ઉચ્ચ ગણાતા વર્ગોમાં પણ નથી. વળી એમ પણ ખબર પડી કે આપણા સાધુબાવાઓ બધા ઢોંગી અને અજ્ઞાન હોય છે એવું નથી, એમાં પણ ખરા ભક્તો હોય છે. વળી, આપણા સ્ત્રીવર્ગમાં પ્રચલિત અનેકાનેક વ્રતવાસણીઓ અર્થહીન, નકામાં અને અંધશ્રદ્ધાયુક્ત છે એમ જે શિક્ષિતોને લાગતું તેને બદલે હવે એમ સમજાવા માંડ્યું કે એવાં વ્રત વાસણાં પાછળ તો કલ્યાણી અને મંગળમયી ભાવનાઓ ગૂંથાએલી છે; અને આ બધું સમજાતાં જ આપણા વિચારકવર્ગને જુદા જુદા પ્રાન્તના વિશિષ્ટ રીતરિવાજો, આચારવિચારો વગેરેને સમજવાની વૃત્તિ જાગી અને તેને પરિણામે ઉપર કહી તેવી સ્થાનિક તળપદી સંસ્કૃતિને નિરૂપતી કેટલીક કૃતિઓ આપણે ત્યાં ઉદ્ભવી. આ વૃત્તિના ઉદ્ભવ અને વિકાસને લીધે જ આપણને 'સોરઠ, તારાં વહેતાં પાણી' જેવી સંક્રાન્તિયુગની સુન્દર નવલકથા મળી છે. એને લીધે જ તળપદી સંસ્કૃતિને નિરૂપતી 'તુળસીક્યારો' તેમજ તળપદી દેશી રાજકીય વાતાવરણને નિરૂપતી 'રાજમુગટ,' 'ઇન્કિલાબ,' 'દેશ-દીવાન' આદિ કૃતિઓ મળી છે, અને આને લીધે જ આ યુગમાં વિપુલ લોકસાહિત્ય પ્રસિદ્ધિ પામ્યું છે.

આ લોકસાહિત્ય અનેક દૃષ્ટિએ સમૃદ્ધ છે. કવિતામાં તો એ સમૃદ્ધ છે જ, પણ મેઘાણીએ આપેલી બહારવટિયાઓની, સાધુસંતોની, વ્રતકથાઓની વગેરેની વાર્તાઓમાં પણ એની સમૃદ્ધિ

વિશાળ ગણાય તેવી છે. આ સાહિત્યે પણ, જોગીદાસ ખુમાણ જેવાં કેટલાંક અમર પાત્રો આપણ-ને આપ્યાં છે. જેમ આ સાહિત્યની સંસ્કૃતિ તળપદી છે તેમ એની શૈલી પણ તળપદી છે. અને મેઘાણીએ એ શૈલી પોતાની સ્વતંત્ર કૃતિઓમાં અજમાવી છે તેના ઉપરથી જણાઈ રહે છે કે એમાં પણ શુદ્ધ સાહિત્યશૈલીના યોગ્ય ગુણો છે જ. ઘરગથ્થુ છતાં આલંકારિક એવી આ શૈલી, ખરેખર મનને આકર્ષી લે તેવી છે.[૬]

આમ આર્યસંસ્કૃતિની મૂળ ભાવનામાં આપણા આજના લેખકો માનતા જણાય છે, છતાં, તેના કેટલાક અંશોનો આજે લોપ થયો છે તે પણ સત્ય છે. તો તેને બદલે કેટલાક અંશો આપણે પશ્ચિમમાંથી લીધા છે તેની પણ ના પડાય એમ નથી. કેટલાક તો વિષયો જ નવા દાખલ થયા છે.

વિષયની દૃષ્ટિએ કેવળ માનસશાસ્ત્રાત્મક કહેવાય તેવી કેટલીક કૃતિઓ આપણે ત્યાં રચાઈ છે. નવલકથામાં તો નહિ, પણ નાટક અને નવલિકા એ બન્ને વર્ગમાં આ જાતની કૃતિઓ રચાયેલી મળે છે. બટુભાઈનું 'કૃપેશ' (નાટક) અને ધૂમકેતુની 'વાર્તા સોમી' (નવલિકા) આ વર્ગની કૃતિઓ છે. બીજા લેખકોની પણ આ વર્ગની કૃતિઓ છે. આવી કૃતિમાં લેખક પોતાનાં પાત્રોનો

---

૬. આપણે ત્યાં મેઘાણી, રાયચુરા વગેરે આ સાહિત્યના સંશોધક છે. તેમ જ એ લેખકો ઉપરાંત મેઘાણી, ગુણવંતરાય આચાર્ય જેવા એ સાહિત્ય ઉપરથી પ્રેરણા લઈને મૌલિક સર્જન કરનારા લેખકો પણ છે, અને એમણે કરેલી આપણા સાહિત્યની સેવા નોંધપાત્ર છે. છતાં એના સંશોધનમાં અને સંયોજનમાં કેટલીક સૂચનાઓને અવકાશ છે. લોકસાહિત્યના બધા સંશોધકોમાં મેઘાણીએ પોતાનાં પ્રકાશનોને બને તેટલાં શુદ્ધ બનાવવાની મહેનત કરી છે; છતાં નીચેની સૂચનાઓ વિચારણીય છેઃ

(૧) જે સાહિત્ય શોધાયું છે તેના કરતાં પણ વિશાળ પ્રમાણમાં હજી એવું સાહિત્ય કંઠસ્થ પડ્યું છે. ખાસ કરીને રંગદર્શી લોકકથાઓ તો બહુ મોટા પ્રમાણમાં કચ્છ, કાઠિયાવાડમાં હજી પણ બારોટવીરોમાં સચવાઈ રહી છે. તેના સંગ્રહો થવા જોઈએ. આ સાહિત્યના અભ્યાસ માટે જ ખાસ એકાદ સંસ્થા સ્થપાય તો પણ ખોટું નથી.

(૨) ખાસ કરીને કાવ્યોના સંગ્રહોમાં મેઘાણી વગેરે જે માત્ર ભાવાર્થ આપે છે તેવા ભાવાર્થ ઉપરાંત અભ્યાસીને ઉપકારક થાય માટે યોગ્ય શબ્દાર્થ પણ અપાવા જોઈએ. મેઘાણી આદિનું ભાષાન્તર ઘણી છૂટવાળું હોય છે

(૩) વળી આવાં કાવ્યો આદિનાં સ્વતંત્ર સમીક્ષણો પણ થવાં જોઈએ.

(૪) અને આવા સાહિત્યની ભાષાનો અભ્યાસ ભાષાશાસ્ત્રીય દૃષ્ટિએ થવો જોઈએ.

(આમાંના ઘણાખરા મુદ્દાને પાળીને કેટલાંક લોકગીતોને (સટીક) મેં 'નાગરિક' નામે ત્રૈમાસિકના કેટલાક અંકોમાં પ્રસિદ્ધ કર્યાં હતાં તે જોવાથી હું કહું છું તે મુદ્દો સમજાઈ જશે.)

(૫) અને આ બધા ઉપરાંત આ બહોળા સાહિત્યમાં એવા કેટલાયે નાયકોનાં ચરિત્રો છે, એવી કેટલીયે ટૂંકી વાર્તાઓ છે, એવા કેટલાયે ટુચકાઓ છે જેને આલંબન તરીકે લઈને એમાંથી યોગ્ય સાહિત્યકૃતિઓ રચી શકાય છે. જેમ બૃહત્કથાદિમાંથી વિષયો લઈને કવિઓએ કાવ્યો નાટકો આદિ રચ્યાં છે, તેમ આ વિશાળ લોકસાહિત્ય-માંથી વસ્તુઓને લઈને આપણા લેખકો સુન્દર કૃતિઓ ઉપજાવી શકે તેમ છે. આ તરફ આપણા કોઈક કોઈક લેખકોનું ધ્યાન દોરાયું છે, પણ સમર્થ લેખકો આ દિશામાં ધ્યાન વાળે તો કાવ્ય, નાટક, વાર્તા ઇત્યાદિ સ્વરૂપે આપણને ઘણી સુન્દર કૃતિઓ મળવાનો સમ્ભવ છે.

અને વસ્તુનો માત્ર માનસશાસ્ત્રની દૃષ્ટિએ અભ્યાસ કરે છે અને એ જ દૃષ્ટિએ પોતાની કૃતિમાં એનું નિરૂપણ કરે છે. ખરી રીતે, તો કોઈ માનસશાસ્ત્રાત્મક Phenomenonને નિરૂપવાને માટે જ એ પોતાનાં વસ્તુની અને પાત્રની પસંદગી કરે છે. આવી કૃતિઓ સર્વભોગ્ય તો ન જ બને, પણ શિક્ષિતોમાંથી યે મોટો વર્ગ એને ન માણી શકે એવું બનવાનો સમ્ભવ છે. એનો પૂરેપૂરો ઉપભોગ તો જેણે જીવનમાં એ કેમ આવિર્ભૂત થાય છે તેનું વ્યાવહારિક દૃષ્ટિએ નિરીક્ષણ કર્યું હોય તેવો વાચક જ કરી શકે. આથી આવી કૃતિનો વાચકવર્ગ મર્યાદિત જ હોય. તો એનો સર્જકવર્ગ પણ મર્યાદિત હોય, કેમકે એના સર્જકમાં પણ ઉપર કહેલા બન્ને ગુણો હોવા જોઈએ. અને એવા ગુણો બહુ ઓછા સર્જકોમાં હોય. તેથી એ આખો વર્ગ સંખ્યામાં બહુ જ ઓછો હોય તે સ્પષ્ટ જ છે. આથી આવી કૃતિઓ ગણીગાંઠી જ રહેવાની. પણ, જેમણે એ વિષયનો અભ્યાસ કર્યો છે તેને આવી કૃતિમાં અનેરો રસ પડે તે પણ સ્પષ્ટ છે. આવી કૃતિઓમાં સામાન્ય સાહિત્યકૃતિમાં જે રસ હોય છે તે તો હોય જ; ઉપરાંત માનવના મનમાં અસંપ્રજ્ઞાત પડી રહેલા કોઈક પ્રશ્નને પકડી પાડીને લેખક આપણી પાસે રજૂ કરતા હોય છે એટલે કે સંપ્રજ્ઞાત કરતો હોય છે. તેથી ઊંડી ગુહામાં ભંડારેલો કોઈ નિધિ મળે અને જેવો આનન્દ સામાન્ય જનને થાય તેવો આનન્દ, એવા અસંપ્રજ્ઞાત પ્રશ્નને સંપ્રજ્ઞાત બનાવીને નિરૂપતી કૃતિના વાચનથી, તજ્જ્ઞ વાચકને થાય. તેથી જ, સામાન્ય સાહિત્યકૃતિને મુકાબલે આવી કૃતિઓમાં સવિશેષ ચમત્કાર અને આકર્ષણ લાગે, પણ એ તો જેને લાગે તેને જ, સર્વ કોઈને નહિ.

આવી કૃતિના નિરૂપણમાં ભલભલા સર્જકો પણ નિષ્ફળ જાય તો નવાઈ નહિ, કેમ જે, જે અમૂર્ત ભાવ છે, જે માત્ર અમૂર્ત જ નહિ, અસંપ્રજ્ઞાત ભાવ છે તેને બરાબર સમજવો અને પછી એ મૂર્ત હોય, સંપ્રજ્ઞાત હોય, વાસ્તવિક હોય એમ તેનું નિરૂપણ કરવું એ આવી કૃતિના સર્જકનું મુખ્ય કર્તવ્ય હોય છે. અને એ કાર્ય ખરેખર ઘણું જ વિકટ હોય છે. અમૂર્તને મૂર્ત કરવા જતાં એની અમૂર્તતા નાશ ન પામે છતાં બધી રીતે એ મૂર્ત લાગે એવી કૃતિ ઉપજાવવી ઘણી કપરી છે.

આમ માનસશાસ્ત્ર જેવા કેટલાક વિષય આપણા સાહિત્યમાં સાવ નવા જ દાખલ થયા છે, તેમ બીજા પણ કેટલાયે નવા અંશો આપણા જીવનમાં દાખલ થયા છે, જેનું પ્રતિબિમ્બ સાહિત્યમાં, એક અથવા બીજી રીતે, પડયું જ છે. આજની આખી યાન્ત્રિક એટલે યન્ત્ર ઉપર આધાર રાખતી સંસ્કૃતિ અને તેને લીધે અસ્તિત્વમાં આવેલી મીલો, કારખાનાંઓ, રેલ્વે વગેરેના મજૂરવર્ગના જીવનને લગતી કૃતિઓ આજે ઘણી લખાય છે. વળી, દરિયાઈ જીવનનો પરિચય આપણને ગુજરાતીઓને અને કચ્છીઓ તેમ જ કાઠિયાવાડીઓને તો હજારો વર્ષો જૂનો છે છતાં તાજેતરમાં શિક્ષિતોને પણ એમાં રસ પડવા માંડ્યો છે. તેને પરિણામે એ વર્ગના ખલાસીઓના જીવનને લગતી કૃતિઓ પણ અસ્તિત્વમાં આવી છે, (ખાસ કરીને 'સુકાની' અને ગુંજરથી સંપટ જેવા લેખકોના). ખેડૂતનો પ્રશ્ન તો સર્જનજૂનો છે, છતાં હમણાંની એમની આર્થિક અને સાંસ્કૃતિક પરિસ્થિતિના કેટલાક વિશિષ્ટ પ્રશ્નો છે, તેનું નિરૂપણ પણ આપણા આજના લેખકો પોતાની કૃતિઓમાં ઠીક કરે છે. આગળ શહેરો નહોતાં એમ નહિ પણ, આગળનું શહેરી જીવન કેવું હતું તેની વીગતોની આપણને બહુ ખબર નથી. પણ, આજના શહેરી જીવનના જે અનેક

સાંરાનરસા અંશો છે તેને મૂર્ત કરતી કૃતિઓ પણ રચાઈ છે. અને તેને લીધે શહેરી જીવન અને ગ્રામજીવન વચ્ચેના ભેદને દર્શાવતી કૃતિઓ પણ રચાઈ છે. વળી આજની આપણી શિક્ષણપદ્ધતિ નવી છે. સહશિક્ષણ પ્રાચીનકાળમાં હતું, પણ આપણી આર્યસંસ્કૃતિના છેલ્લામાં છેલ્લા સ્થિત્યન્તરમાં એ નાબૂદ થયું હતું તે હવે વળી ચાલુ થયું છે. આથી વિદ્યાર્થીજીવન અને એમાં યે સહશિક્ષણના વિદ્યાર્થીજીવનના કેટલાક પ્રશ્નોને નિરૂપતી કેટલીક કૃતિઓ પણ રચાઈ છે.

વળી કેટલાક વિષયોના નિરૂપણમાં આપણી દૃષ્ટિ સારી પેઠે બદલાઈ ગઈ છે. સમકાલીન રાજકીય પ્રશ્નોમાં એવું બન્યું છે. સમકાલીન રાજકીય પ્રશ્નોને ચર્ચતી એવી કેટલીક કૃતિઓ આપણે ત્યાં રચાઈ છે. 'હિંન્દ અને બ્રિટાનીઆ' એ વર્ગની આપણી પહેલી ગદ્ય સાહિત્યકૃતિ કહેવાય. ત્યાર પછી મુનશીની 'સ્વપ્નદ્રષ્ટા,' રમણલાલની 'દિવ્યચક્ષુ' વગેરે અનેક કૃતિઓ આ વર્ગની બહાર પડી છે. આવી કૃતિઓ એક રીતે પ્રાસંગિક જ ગણાય અને તેથી ચિરંજીવતાની દૃષ્ટિએ એનું મૂલ્ય, સાધારણ રીતે ઓછું ગણાય, કેમકે, સમકાલીન રાજકીય પરિસ્થિતિ અને ખાસ કરીને આપણા જમાનાની સમકાલીન રાજકીય પરિસ્થિતિ તો અત્યન્ત પરિવર્તનશીલ છે. તેથી એવી પરિસ્થિતિને નિરૂપતી કૃતિમાં તે તે કાળના વાચકને જે રસ પડે તે સર્વકાળના વાચકોને ન પડે તે દેખીતુ જ છે

આપણી આ સદીની સમકાલીન રાજકીય પરિસ્થિતિ એટલે ગાંધીવિચારની જ પરિસ્થિતિ : તેથી કરીને આ વર્ગની જે કૃતિઓ બહાર પડી છે તેમાં અહિંસક યુદ્ધને લગતી કૃતિઓ ઉપરાંત હરિજનોદ્ધાર, (સોપાનની 'પ્રાયશ્ચિત' આદિ) તથા ગ્રામોદ્ધાર (રમણલાલની 'ગ્રામલક્ષ્મી' આદિ) મહાસભાના રચનાત્મક કાર્યક્રમને લગતી કૃતિઓ ખાસ છે. આ બન્ને પ્રશ્નો ખરી રીતે તો સામાજિક પ્રશ્નો જ છે છતાં ગાંધીજીએ એને રાજકીય સ્વરૂપ આપ્યું છે. અને આજની પરિસ્થિતિમાં સામાજિક પુનર્ઘટના, આર્થિક પુનર્ઘટના વગેરે પ્રશ્નો રાજકીય પુનર્ઘટના સાથે સંકળાએલા છે અને હમણા તો લાગે છે કે દીર્ઘકાળ સુધી સકળાએલા રહેશે.

આવી રીતે, જીવન સમસ્તનાં બધા જ અંગોપાંગોને આવરી લેતા બધા જ પ્રશ્નોને આપણી સાહિત્યકૃતિઓમા સ્થાન મળવા મંડ્યુ છે અલબત્ત આ બધી બાબતોમાં, તે તે વર્ગને (મજૂર, ખેડુ વગેરે) સમાજમા કેમ સહન કરવું પડે છે તેનું વર્ણન એટલે કે તે તે વર્ગની આર્થિક અને વ્યાવહારિક ઊનતાઓનુ (disabilities) વર્ણન આવી કૃતિઓમાં મુખ્યપણે હોય છે. એવા વર્ગોને પણ હૃદયધર્મો હોય છે અને એ હૃદયધર્મોના અનેક પાસાંઓનુ નિરૂપણ પણ આપણી કૃતિઓમાં થાય છે.

પણ આ બધા પ્રશ્નો નિરૂપાય છે છતા, પ્રેમ અને લગ્નજીવનનો પ્રશ્ન હજી સુધી તો ગૌણપદને પામ્યો નથી દુનિયાનાં બધા જ સાહિત્યોમા પ્રેમ અને લગ્નને લગતી કૃતિઓનો અતિરેક છે અને હવે પ્રેમનું નામ પણ સાહિત્યમા ન લેવુ જોઈએ એવો પુણ્યપ્રકોપ કેટલાક લેખકોને થયો છે. છતાં આ પ્રશ્નનુ સામ્રાજ્ય સાહિત્યપ્રદેશ ઉપરથી જરા યે નબળુ પડ્યું હોય તેમ દેખાતુ નથી. ઊલટુ, પશ્ચિમની નવી સંસ્કૃતિના સમાગમે આ પ્રશ્નમાં બીજા કેટલા યે નવા ઉપપ્રશ્નોને ઉમેર્યા છે પ્રેમ અને લગ્નજીવનના પ્રશ્નના એકેએક અંગને આપણા સાહિત્કારોએ ચર્ચ્યું છે, એમ ખુશીથી

કહેવાય. લગ્નસંસ્થાને લગતા અનેક પ્રશ્નો દા. ત. રૂઢ લગ્ન, સ્નેહલગ્ન, એકપત્નીત્વ, બહુપત્નીત્વ (અને બહુપતિત્વ પણ), વિધવાલગ્ન, બાળલગ્ન, શિક્ષણ અને સંસ્કારની દૃષ્ટિએ બનતાં કજોડાં, વળી આન્તર્જાતીય, આન્તર્પ્રાન્તીય અને આન્તરરાષ્ટ્રીય લગ્ન, તેમ જ પ્રાયોગિક લગ્ન (trial marriage) જેવા લગ્નને લગતા અનેક પ્રશ્નો અને શુદ્ધ પ્રેમ, શુદ્ધ પ્રેમનાં અનેકાનેક પાસાંઓ, મુક્ત પ્રેમ (free love), વેશ્યાજીવન વગેરેને લગતા પ્રશ્નો આપણા સાહિત્યકારો નાટક, નવલકથા અને નવલિકાઓમાં ચર્ચે જ જાય છે. એનો અન્ત નથી અને કોઈ દિવસ એનો અન્ત આવે એમ લાગતું પણ નથી.

પ્રેમ અને લગ્નનો આ પ્રશ્ન સનાતન છે અને આખા પ્રશ્નને એ બે ભાગમાં વહેંચી શકાય. પ્રેમના પ્રશ્ન વિશે એમ કહેવાય કે મતભેદ હોઈ શકે નહીં. આત્માનો પ્રેમ તે શુદ્ધ પ્રેમ અને બાકીનો પ્રેમ તે શુદ્ધ નહીં તેવો વાસનાની કોઈ ને કોઈ માત્રાથી સ્પૃષ્ટ એવો પ્રેમ પણ પ્રેમ હૃદયનો ધર્મ છે અને જેમ હૃદયના ધર્મોનો આવિષ્કાર જુદી જુદી વ્યક્તિઓમાં જુદી જુદી કક્ષામાં અને જુદા જુદા પ્રમાણમાં થાય છે તેમ પ્રેમનું પણ છે. માત્ર તાત્ત્વિક દૃષ્ટિએ એમ કહી શકાય કે પ્રેમનું ઉચ્ચતમ સ્વરૂપ, જેમાં ભિનંગત પ્રેમ આમરણ નિત્ય (constant) અને એકસરખી ઉચ્ચ કક્ષાનો રહી શકે તેવો પ્રેમ બધાં જ હૃદયોથી અનુભવી શકાય નહીં એટલે પ્રેમના અનુભવમાં કક્ષાભેદ હોય તેથી કોઈક હૃદયો એકબીજા તરફ આમરણ એક જ કક્ષાનો નિત્ય પ્રેમ અનુભવી શકે એ જાણે ખરું હોય, પણ બીજાં કેટલાંક હૃદયો પ્રેમનું ઉચ્ચ સ્વરૂપ અમુક વખતે જ અનુભવી શકે, વળી બીજાં કેટલાંક હૃદયો પ્રેમનું મધ્યમ સ્વરૂપ અનુભવી શકે અને બીજાં કેટલાંક એનું અધમ સ્વરૂપ પણ અનુભવી શકે. અને આથી જ શુદ્ધ નિત્ય પ્રેમ તો બહુ જ ઓછાં હૃદયો અનુભવી શકે.

તો પછી પ્રેમનું જે અનિત્ય સ્વરૂપ છે અને જેને સમાજની ઘણીખરી વ્યક્તિઓ અનુભવે છે તેનું નિરૂપણ સાહિત્યમાં થાય જ એ દેખીતું છે, અને એમ થતું જ આવ્યું છે. પણ આની આવશ્યક ઉપપત્તિ તરીકે હમણાં પશ્ચિમમાં ક્યાંક એમ મનાવા લાગ્યું છે કે પ્રેમ નિત્ય ન હોય માટે પ્રેમનાં પાત્રો એકથી વધુ હોવાં જોઈએ, અથવા અમર્યાદિત સંખ્યાનાં પણ હોવાં જોઈએ. વળી ક્યાંક એમ પણ મનાય છે કે પ્રેમ હૃદયનો ધર્મ છે, એને લગ્ન જેવું સામાજિક બન્ધન અપાવું ન જોઈએ. આવા વિચારોમાં બહુ જ ઓછા માને છે તે ખરું. પણ એ વિચારોનાં પ્રતિબિમ્બો પણ આપણા સાહિત્યમાં પડ્યાં છે.

પ્રેમ ભલે હૃદયધર્મ હોય અને તેથી અમુક બે વ્યક્તિઓનો અંગત પ્રશ્ન જ હોય ત્યાં એથી સમાજને અમુક અસર થવાની જ છે, માટે પ્રેમને લગ્નસંસ્થાનું બંધન હોવું જ જોઈએ એમ સાધારણ રીતે તો સ્વીકારાય છે, પણ લગ્નમાં માત્ર એકપત્નીત્વ અને એકપતિત્વ હોય એ ઠીક નથી અને સ્વાભાવિક નથી એમ કેટલાકો માને છે. કેટલાક હૃદયધર્મ તરીકે પ્રેમ એક જ પાત્રથી સંતોષાતો નથી માટે એકથી વધારે પતિ કે પત્ની કરવાની છૂટ હોવી જોઈએ એમ કહે છે. એનાથી આગળ જઈને બીજાઓ કહે છે કે પ્રેમનો આવેશ જેમ જેમ બદલાતો જાય તેમ તેમ પ્રેમના પાત્રો બદલવાની બન્ને પક્ષને છૂટ રહેવી જોઈએ. વળી કેટલાક એમ માને છે કે લગ્ન

નિત્યસ્વરૂપનું છે, માટે લગ્નમાં પડતાં પહેલાં, પોતાનો પ્રેમ દીર્ઘકાળ ટકશે કે નહિ, ખાસ કરીને રોજબરોજના વ્યવહારમાં એ દીર્ઘકાળ ટકશે કે નહિ તેની અજમાયશ કરવાને ખાતર બન્ને વ્યક્તિઓએ થોડો વખત પ્રાયોગિક દશામાં સાથે રહેવું જોઈએ. આ અને આવા બીજા કેટલાક પક્વ, અર્ધપક્વ, દગ્ધ, અર્ધદગ્ધ વિચારો પશ્ચિમના માનસમાં ખદબદે છે અને તેનો પડઘો આપણી સાહિત્યકૃતિઓમાં પણ ક્યાંક પડે છે. આપણા શિષ્ટ લેખકોની કૃતિઓમાંથી આનું ઉત્કટ ઉદાહરણ મેઘાણીની નવલકથા 'નિરંજન' છે.

લગ્નસંસ્થા તરીકે આજે વિધવાલગ્ન અને બાળલગ્નના પ્રશ્નો ગૌણ બન્યા છે. જો કે સાવ લુપ્ત થયા નથી, તો આન્તર્જાતીય, આન્તર્પ્રાન્તીય અને આન્તરરાષ્ટ્રીય લગ્નના પ્રશ્નો નવા ઊભા થયા છે અને એ પણ આપણી આજની સાહિત્યકૃતિઓમાં નિરૂપાય છે.

પ્રેમનો પ્રશ્ન આખા જીવનને આવરી લે એવડો બૃહત્ છે તેથી એનું ઉચિત નિરૂપણ તો નવલકથામાં કે દીર્ઘ નાટકમાં જ થઈ શકે, નાટિકાઓમાં (એકાંકી) અને નવલિકાઓમાં તો એનું એકાદ પાસું જ નિરૂપી શકાય. આ દષ્ટિએ પ્રેમ અને લગ્નના પ્રશ્નનું નિરૂપણ આ ચાળીશ વર્ષ દરમ્યાન પહેલાં ન્હાનાલાલે અને પછી મુનશીએ જેવી સમર્થ રીતે કર્યું છે તેવું બીજા કોઈએ કર્યું નથી. ન્હાનાલાલ આદર્શલક્ષી અને વ્યોમવિહારી છે. એની કૃતિઓમાં અપાર્થિવ, શુદ્ધ, આત્મિક પ્રેમનું જ નિરૂપણ જુદી જુદી રીતે થયું છે. એને મુકાબલે મુનશીમાં, પ્રેમનું વ્યાવહારિક પાર્થિવ સ્વરૂપ અનેક દષ્ટિબિંદુથી બહુ જ સ્પષ્ટતાથી, સચોટતાથી અને સામર્થ્યથી નિરૂપાયું છે. તનમન અને જગત, મીનલ અને મુંજાલ, પ્રસન્ન અને ત્રિભુવન, કાક અને મંજરી, મુંજ અને મૃણાલ, કાકા અને શશી, લોપામુદ્રા, ચૌલા વગેરે અનેક જોડાંઓને નિરૂપીને મુનશીએ આ પ્રશ્નનું નિરૂપણ અનેક મુખે કર્યું છે અને એ એનું નિરૂપણ દીર્ઘનાટકો અને નવલકથાઓમાં થયું છે તેથી, ઠીક ઠીક સમગ્ર રૂપને પ્રાપ્ત કરે છે. આટલા સમગ્ર રૂપમાં અને આટલા સામર્થ્યથી આ પ્રશ્નને આપણા સાહિત્યમા બીજા કોઈએ નિરૂપ્યો જાણ્યો નથી. દ્વિરેફ, ધૂમકેતુ, બટુભાઈ, યશવંત પંડ્યા, ઉમાશંકર, સુન્દરમ્ આદિ અનેક લેખકોએ નાટિકાઓમાં અને નવલિકાઓમાં આ પ્રશ્નનાં અનેક રૂપો નિરૂપ્યા છે અને સમર્થ રીતે નિરૂપ્યાં છે, પણ એમાં ઉપરકહી સમગ્રતા ન આવી શકે.

પ્રેમ અને લગ્ન વિષે આમ અનેક મુખે નિરૂપણો થાય છે, છતાં પ્રેમની અને લગ્નની આપણી ભાવના, સમગ્ર દષ્ટિએ આર્યભાવનાને અનુરૂપ જ રહી છે એમ જણાય છે. પ્રેમનું નિત્ય આત્મિક સ્વરૂપ જ આજે પણ આપણા શિષ્ટ લેખકોમાથી ઘણાખરાને આદર્શયોગ્ય લાગે છે, એની ના પડાય તેમ નથી. એટલે આ વિષયમાં પશ્ચિમના વિચારોની અસર દેખાય છે અને એને નિરૂપતી કૃતિઓ રચાય પણ છે, છતાં સમગ્ર દષ્ટિએ આપણા સાહિત્યકારો અને વિચારકો પણ પ્રેમ અને લગ્નની આર્યભાવનાને જ આદર્શ તરીકે સ્વીકારે છે.

આપણે કહ્યુ છે કે આ વર્ષોમાં આર્યભાવનાનો પ્રસાર આપણા સાહિત્યમાં સારી પેઠે થયો છે. આર્યભાવનાનું સીધું, પ્રત્યક્ષ અને મૂર્ત નિરૂપણ કરવાને હોય તેમ આપણા લેખકો પ્રાચીન ઇતિહાસનાં પાત્રો, પ્રસંગો આદિને પોતાની કૃતિઓમાં મૂર્ત કરવાને પ્રેરાયા છે; અને એ તો દેખીતું જ

છે કે પ્રાચીન કાળનું વસ્તુ હોય તેમાં આર્યભાવનાના જ નિરૂપણને પૂરતો અવકાશ છે. તેથી, આપણી ઐતિહાસિક કૃતિઓ અને તેને અંગેના એકબે પ્રશ્નોને અહીં તપાસીએ.

આપણા વાર્તામૂલક સાહિત્યપ્રકારોમાં ઐતિહાસિક વસ્તુની પસંદગી તરફ હળવે હળવે લેખકોનું લક્ષ વધુ ખેંચાતું જાય છે. નાટક, નવલકથા અને નવલિકા ત્રણેમાં ઐતિહાસિક વસ્તુવાળી કૃતિઓ રચવાને સત્ત્વશાળી સાહિત્યકારો પ્રેરાયા છે. તેનાં ઘણાં કારણો છે. એમ તો આપણી પહેલી નવલકથા 'કરણઘેલો' પણ ઐતિહાસિક જ છે. અંગ્રેજીમાં સ્કોટ વગેરેની ઐતિહાસિક નવલકથાઓ ખૂબ સફળ થઈ છે, તેથી એવી નવલકથાઓ લખવા તરફ આપણા લેખકો આકર્ષાયા તે ખરું જ છે. પણ, 'વનરાજ' અને 'સધરા જેસંગ' સાથે 'ગુજરાતનો નાથ' કે 'ચૌલાદેવી' કે 'આમ્રપાલી' સરખાવી જોતાં જ આ જાતની નવલકથામાં આવેલો માત્ર દેહપલટો જ નહીં, આત્મપલટો પણ કેવડો મોટો છે તે જણાઈ રહેશે. શરૂઆતનાં વર્ષોમાં પ્રાચીન ઇતિહાસનો આપણો અભ્યાસ માત્ર વંશાવળી, સાલવારી અને રાજકીય પ્રસંગોની ગણતરી પૂરતો જ હતો. પણ આ છેલ્લાં ચાલીશ વર્ષમાં, આખા ભારતવર્ષમાં આપણા વિદ્વાનો આપણા દેશના પ્રાચીન ઇતિહાસનું એકેએક અંગ વીગતવાર સમજવાની મહેનત કરવા મંડ્યા છે. પ્રાચીન ઇતિહાસના હમેના આપણા અભ્યાસમાં જેમ રાજકીય બનાવોની સ્પષ્ટતર વીગતો સમજાવો માંડી છે તેમ તે તે સમયનાં સાહિત્ય, કલા, સંસ્કાર, આચારવિચાર, આર્થિક, ધાર્મિક અને સામાજિક પરિસ્થિતિ વગેરે દરેક અંગ ઉપર આપણા વિદ્વાનોની દૃષ્ટિ ઠરવા માંડી છે. હજી એવો અભ્યાસ પ્રારંભાવસ્થામાં જ છે; ચાલુક્યકાળની આર્થિક, ધાર્મિક, સામાજિક અને સાંસ્કૃતિક પરિસ્થિતિ કરતાં ગુપ્તકાળની તે તે વિષયની પરિસ્થિતિ કયાં કયાં અંગમાં કેમ જુદી પડતી હતી અને કેમ એકરૂપતા ધરાવતી હતી તે વાતનો અભ્યાસ કરવાની હવે આપણા ઇતિહાસવિદોને જરૂર જણાય છે. અને, એવી રીતે જ આપણા પ્રાચીન ઇતિહાસના જુદા જુદા યુગોવાર પ્રજાની સંસ્કૃતિનાં જુદાં જુદાં અંગોની પરિસ્થિતિ આપણા શિક્ષિતોને કંઈક સ્પષ્ટ થવા માંડી છે. હવે આપણે એમ સમજતા થયા છીએ કે પ્રાચીન ભારતીય ઇતિહાસના લાંબા, અતિ લાંબા સમયપટમાં, યુગે યુગે, અન્તર્વ્યાપી સંસ્કૃતિની ભૂમિકાની એકતા ભારતના બધા પ્રાન્તોમાં હતી, છતાં અમુક અમુક અંગોમાં જુદા જુદા પ્રાન્તોમાં જુદા જુદા યુગે જુદી જુદી કક્ષા અને જુદું જુદું સ્વરૂપ અનુભવાયું હતું. આમ આજે પ્રાચીન ઇતિહાસના વીગતવાર થતા જતા અભ્યાસને લીધે આપણી દૃષ્ટિ વધુ વિશાળ અને વધુ ચોક્કસ બની છે.

અને આપણી આ જ્ઞાનસંપત્તિથી, આજના ઐતિહાસિક સર્જક સાહિત્યપ્રકારના લેખકને માથે જવાબદારી ખૂબ વધી છે. નંદશંકર, 'કરણઘેલો'માં કરણઘેલા આદિનાં નામ કે ઘટના વાપરીને પોતાના સમકાલીન સુરતી કે ગુજરાતી સમાજનું વર્ણન કરી દે તો એ એના કાળમાં ચાલે: પણ આજે, હવે ગુપ્તયુગની નવલકથા કે નાટક કે નવલિકા લખનાર માત્ર તત્કાલીન ઐતિહાસિક નામો કે તત્કાલીન ઐતિહાસિક ઘટનાઓ જ વર્ણવે તેથી ચાલે તેમ નથી; હવે તો એવા લખનાર ઉપર તત્કાલીન કલા, આચારવિચાર, વેશભૂષા, ગ્રામ અને પુરની પરિસ્થિતિ તેમ વળી તત્કાલીન આર્થિક, ધાર્મિક કે સામાજિક પરિસ્થિતિ અને ખાસ કરીને તત્કાલીન પાત્રમાનસ નિરૂપવાની જવાબદારી આવી પડી છે. આવાં નિરૂપણો કરવા માટે હળવે હળવે સંશોધિત સાધનો બહાર આવતાં જાય છે તેમ તેમ સગવડ વધે છે; છતાં હજી ઘણી ઘણી બાબતમાં તે તે લખનારને પોતાની વિવેકી કલ્પના

ઉપર આધાર રાખવો પડે છે. અને આવી પરિસ્થિતિ છે તેથી આપણે ત્યાં ઐતિહાસિક નવલકથા નાટક કે નવલિકામાં થતા નિરૂપણની યોગ્યતા અયોગ્યતાનો પ્રશ્ન ઉપસ્થિત થયો છે અને ઠીક ઠીક ઉત્કટ રીતે ચર્ચાયો પણ છે. અહીં એ આખા પ્રશ્નની ચર્ચામાં ઊતરવાની જરૂર નથી; પણ એને લગતા એકબે અગત્યના મુદ્દાઓ સ્પષ્ટ કરવાની વૃત્તિ છે.

ઐતિહાસિક મૂળવાળા વસ્તુની કૃતિમાં મૂળની વાતના બનાવોની અંદર કાલ્પનિક અંશો ન જ ભેળવાય એવો એક મત કોઈ કોઈ ઉચ્ચારતા પણ આજે હવે એ મત જીર્ણ થઈ ગયો જ ગણાય. કેમકે ગ્રીક, સંસ્કૃત વગેરે પ્રાચીન વિવેચનશાસ્ત્રના ગ્રન્થો પ્રમાણે તેમ જ અર્વાચીન પૂર્વ અને પશ્ચિમના વિવેચકોના મત પ્રમાણે વિવેકપૂર્ણ ઔચિત્ય જાળવીને, ઐતિહાસિક વસ્તુમાં કાલ્પનિક અંશો ઉમેરી શકાય એ મત સર્વમાન્ય છે. ખરી રીતે, સાહિત્યિક સર્જક કૃતિ, પછી ભલે તે નવલકથા હોય, નાટક હોય કે નવલિકા હોય તેમાં જ્યારે વસ્તુ પ્રસિદ્ધ એટલે ઇતિહાસ કે દંતકથા ઉપરથી લીધું હોય ત્યારે એને એમ ને એમ રાખી શકાય જ નહિ. તે તે સાહિત્યસ્વરૂપની કલાને અનુરૂપ ઘાટ એના વસ્તુદેહને આપવો જ જોઈએ; અને તેમ કરતાં કલ્પના, અમુક પ્રમાણમાં, ચલાવવાની સર્જકને છૂટ હોવી જોઈએ. અલબત્ત, સંસ્કૃતમાં જેને આધિકારિક એટલે મુખ્ય વસ્તુ કહેવામાં આવે છે તેમાં એટલે કે મુખ્ય ઘટનામાં કે મુખ્ય પાત્રોમાં કાલ્પનિક અંશો, બને ત્યાંસુધી ન જ ભેળવવા એ ઇષ્ટ સ્થિતિ ગણાય. છતાં એમાં પણ અમુક સમારકામ ઔચિત્યની દૃષ્ટિએ કરવું પડે તો તે કરવાની સર્જકને હંમેશાં છૂટ રહી છે અને હોવી જોઈએ. પણ આ વાત હવે આજે વિવાદની કક્ષાથી પર થએલી ગણાવી જોઈએ.

એટલે કૃતિકાર બેચાર કાલ્પનિક પાત્રો કે બેચાર કાલ્પનિક ઘટનાઓ મૂળ ઐતિહાસિક કથાનકમાં ઉમેરી શકે કે નહિ એ પ્રશ્ન વિવાદાસ્પદ નથી. પ્રશ્ન તો એ છે કે ઇતિહાસમાં પ્રસિદ્ધ થયેલી વ્યક્તિઓ માટે પ્રજામાનસમાં અમુક જાતના મહાપ્રમહો બંધાઈ ગયા હોય છે અને તેથી કરીને મૂળ ઐતિહાસિક વ્યક્તિઓ અથવા એવાં ઐતિહાસિક પાત્રોનાં આચારવિચાર, સંસ્કાર અને માનસ-બંધારણને નિરૂપવામાં કૃતિકાર કેટલી છૂટ લઈ શકે એ પ્રશ્ન વિવાદાસ્પદ છે. પણ આ આખા પ્રશ્નને બરાબર સમજી લેવાની જરૂર છે.

ઐતિહાસિક વસ્તુ ઉપરથી રચાયેલી સર્જક કૃતિમાં બે જાતનાં પાત્રો આવવાનો સમ્ભવ છે. એક તો હમણાં જ કહ્યું તેવાં, પ્રજાના માનસમાં અમુક અમુક આદર્શનાં પ્રતીક સમાં બની બેઠેલાં પાત્રો અને બીજાં ઐતિહાસિક અસ્તિત્વવાળાં ખરાં, તેમ જ ઇતિહાસમાં થોડેઘણે અંશે અમાત્યનો ભાગ જેમણે ભજવ્યો હોય તેવાં, પણ જેને માટે પ્રજા સમસ્તના માનસમાં ખાસ કોઈ જાતનો ભાવ બંધાયો જ નથી એવાં. લોપામુદ્રા, વસિષ્ઠ, અરુન્ધતી આદિ પહેલા પ્રકારનાં પાત્રો છે, તો મુંજાલ, મીનલ તેમ ભીમદેવ, કર્ણ આદિ બીજા પ્રકારનાં પાત્રો છે. આ બન્ને જાતનાં પાત્રો વિશે કૃતિકારનું કર્તવ્ય શું?

બીજા પ્રકારનાં પાત્રોની વાત પહેલાં લઈએ. મુંજાલ, મીનલ, ચૌલા, ભીમદેવ આદિ પાત્રો ઐતિહાસિક તો છે, છતાં તેમના માટે પ્રજામાનસમાં ખાસ કોઈ સંસ્કાર નથી, તો શું એવાં પાત્રોનું

ચારિત્ર્ય કર્તા પોતાની ઇચ્છા મુજબ દોરી શકે ખરો? આ પ્રશ્ન જરા સંકુલ બને છે તે એક બીજા મુદ્દાથી. આવાં પાત્રો માટે તે તે વ્યક્તિ તરીકે પ્રજામાનસમાં ખાસ કોઈ સંસ્કાર બંધાયા નથી હોતા તે તો સાચું, પણ રાજાનું, રાણીનું, અમાત્યનું કે સેનાપતિનું ચારિત્ર્ય, સામાન્ય દૃષ્ટિએ, અમુક જ પ્રકારનું અમુક જ આદર્શવાળું હોવું જોઈએ એવો ગ્રહ પ્રજામાનસમાં બંધાઈ ગયેલો હોય છે ખરો. અમુક રાણી વિશે, અમુક રાજા વિશે કે અમુક અમાત્ય વિશે મૂળમાં એ ઐતિહાસિક વ્યક્તિઓ હતા એથી વધુ ખાસ કોઈ ચાવી (એના ચારિત્ર્ય પરત્વેની) ન મળી હોય ત્યારે કર્તાએ, પ્રજાની રાજા, રાણી કે અમાત્યના ચારિત્ર્યની સામાન્ય ભાવનાને અનુસરવું કે પોતાને ઇષ્ટ રીતે તેનું ચારિત્ર્ય ઘડવું અને વિકસાવવું? દા. ત. મુંજાલ અને મીનળનો સમ્બન્ધ મુનશીએ જેવો કલ્પ્યો છે અને નિરૂપ્યો છે તેવો નિરૂપવો યોગ્ય છે કે નહિ એ પ્રશ્નનો વિષય છે. મુંજાલ અને મીનળ વિશે પ્રજામાનસમાં ખાસ કોઈ સંસ્કાર નથી, ઐતિહાસિક મૂળ ગ્રન્થોમાં પણ ખાસ કોઈ વીગત નથી; તો પછી એમને માનુષી ભાવવાળાં બતાવવા માટે કર્તા એમના ચારિત્ર્યના અમુક અંશો કલ્પે તો એને એટલી છૂટ હોવી જોઈએ એમ દલીલ થઈ શકે. મુંજાલ મહાન હતો, મીનળ પણ મહાન હતી એમ માની લીધું. મહાન નર અને નારીએ પોતાના હૃદયના ભાવોને ગૌણ બનાવીને, જરૂર પડે તો કચરીને અને મારી નાખીને પણ સામુદાયિક હિત જાળવવું જોઈએ. એમાં, એવા ભાવ-સંક્રમણમાં અને એના ઉપરના અન્તિમ વિજયમાં, એની મહત્તા છે, એમ સમજીને, મીનળ અને મુંજાલને પણ અમુક હૃદયધર્મો છે, એ હૃદયધર્મો એમના આખા અસ્તિત્વને હુચમચાવી મૂકે એટલા ઉગ્ર છે, છતાં બન્ને એને જીવનભર સંયમિત રાખી મૂકે છે એમાં એની મહત્તા છે. માત્ર કોઈ વખત ભાવની ઉત્કટતા અસહ્ય બની જાય ત્યારે, એનું આવિષ્કરણ થઈ જાય અને ત્યારે પણ આવિષ્કૃત થએલા ભાવને પાછો તરત દાબી દેવામાં જ આવાં નરનારી સફળ થાય છે તેમાં જ એમની માનુષતા છે અને તેમાં જ એમની મહત્તા પણ છે, એમ બતાવવા મુંજાલ–મીનળ જેવા પ્રસંગો કૃતિકાર નિરૂપે તો મૂળમાં એવા પ્રસંગો માટે કંઈ જ ચાવી નથી તેથી તે મૂળને બિનવફાદાર નથી બનતો, એ એનો બચાવ યોગ્ય છે કે નહિ એમ પૂછી શકાય. મને લાગે છે કે માત્ર સૈદ્ધાન્તિક દૃષ્ટિએ એટલી છૂટ કર્તાને હોવી જોઈએ; છતાં એટલું ખરું કે કોઈ પણ વિવેકી કર્તા, માનસની અમુક સાધારણીકૃત ભાવના હોય તેને ધક્કો પહોંચાડ્યા વગર પણ આવી માનુષતા અને આવી મહત્તા બન્ને બતાવી શકે ખરો. અને હું માનું છું કે એમ કરવું જ કર્તાને માટે વધુ યોગ્ય છે, કેમ જે સામાન્ય પૃથક્જનમાં, ગીતાના શબ્દોમાં, બુદ્ધિભેદ જન્માવવો એ અત્યન્ત હાનિકર્તા છે.

શુદ્ધ ઐતિહાસિક દૃષ્ટિએ આ પ્રશ્નની એક બીજી બારીકતા પણ વિચારવા જેવી છે. આપણા આજના સામાન્ય જનની જે ભાવનાઓ બંધાઈ છે તેમાં આદર્શ તરીકે કયા કાળની ભાવના રહી છે? આ પ્રશ્નને બરાબર તપાસતાં એમ લાગે છે કે આપણા હિન્દુ સમાજની ભાવના અને આદર્શનો બહુ મોટો ભાગ, આપણા અતિ દીર્ઘકાળના પટ પર પથરાયેલા ઇતિહાસની દૃષ્ટિએ મધ્યકાલીન કહેવાય તેવા ભાવના અને આદર્શ ઉપર જ ઘડાયો છે. આપણા અભ્યાસની પ્રાથમિક ભૂમિકામાં આ મધ્યકાલીન યુગને જ આપણે પ્રાચીનતમ ગણતા અને તેથી તેને જ આદર્શ ગણતા. પરંતુ છેલ્લાં ચાળીસેક વર્ષોનાં સંશોધને એટલું તો જરૂર પુરવાર કર્યું છે કે ભારતની પ્રાચીન સંસ્કૃતિ આદર્શ અને ભાવનાના વિકાસમાં એક જ નહિ, બેચાર સ્પષ્ટ સ્થિત્યન્તરો આવી ગયાં છે. વેદકાળની સંસ્કૃતિ અને ભાવના ઉપનિષદ્કાળની સંસ્કૃતિ અને ભાવનાથી કેટલાક અગત્યના અંશોમાં જુદી પડી. ઉપનિષદ્કાળની

સંસ્કૃતિ અને ભાવના, વીરકાળની (એટલે કે રામાયણ–મહાભારતકાળની) સંસ્કૃતિ અને ભાવનાથી એવા જ કેટલાક અગત્યના અંશોમાં જુદી પડતી. તેવી જ રીતે વીરકાળ પછીની બૌદ્ધજૈનાદિ ધર્મ-થી સંસ્કારિત સ્મૃતિકાળની ભારતીય સંસ્કૃતિ અને ભાવના વીરકાળની પ્રાગ્બૌદ્ધ સંસ્કૃતિ અને ભાવનાથી સારી પેઠે જુદી પડતી. ત્યાર પછીની મધ્યકાલીન ભાવના અને સંસ્કૃતિ મુસ્લિમ આક્રમણ સુધીની વળી કેટલાક અંશોમાં જુદી હતી. અને મુસ્લિમ કાળથી આરમ્ભાતી અને બ્રિટિશ કાળ પહેલાંની આપણી સંસ્કૃતિ અને ભાવના પણ કેટલાક અંશોમાં જુદી હતી. આમાંથી આ છેલ્લા પ્રકારની સંસ્કૃતિ અને ભાવના ઘણુંખરું આજે સામાન્ય પ્રજામાનસમાં પ્રવર્તે છે. અને આ બધાં જુદાં જુદાં સ્થિત્યન્તરોની સંસ્કૃતિ અને ભાવનાના જુદા જુદા અંશોને તદ્દન સ્પષ્ટ રીતે આપણે સમજી શકીએ એટલો બધો આપણો પ્રાચીન ઇતિહાસનો અભ્યાસ ઊંડો અને મર્મસ્પર્શી હજી થયો નથી. છતાં આ દરેક સ્થિત્યન્તરના અમુક અમુક વિશિષ્ટ અંશો વિશે ઠીક ઠીક ચોક્કસતાથી મત બાંધી શકાય અને જ્યાં મત ન બાંધી શકાય ત્યાં અટકળ કરી શકાય એટલો બારીક અભ્યાસ આપણા પ્રાચીન ઇતિહાસનો હવે થવા માંડ્યો છે તેની ના પડાય તેમ નથી.

તો પ્રશ્ન એ થાય છે કે મુસ્લિમ કાળ પૂર્વેનાં ઐતિહાસિક પાત્રોનું નિરૂપણ કરવામાં કર્તાએ ઉપર લખેલા છેલ્લા સ્થિત્યન્તરમાં બંધાયેલી પ્રજાની ભાવનાને અનુસરવું કે ઇતિહાસપૂત દૃષ્ટિથી પોતાને પ્રાગ્મુસ્લિમ કાળની જે ભાવના ઐતિહાસિક લાગે તેને અનુસરવું? પણ આ છેલ્લી બે ભૂમિકાનો સંસ્કૃતિભેદ હજી આપણને એટલો વિશદ થયો નથી તેથી બીજો દૃષ્ટાન્ત લઈએ.

વસિષ્ઠ–અરુન્ધતી, અગસ્ત્ય–લોપામુદ્રા, જામદગ્નિ–પરશુરામ વગેરે પૌરાણિક પાત્રો છે. આ પૌરાણિક પાત્રો વિશે. અદ્યતન સંશોધન મુજબ કેટલીક વાતો ધ્યાનમાં રાખવા જેવી છે. આજનાં આપણાં જુદાં જુદાં પુરાણો તેમ જ મહાભારત, રામાયણ અને અન્ય સ્મૃતિઓને એનાં અન્તિમ આવૃત્તિ–સ્વરૂપો ગુપ્તકાળમાં મળ્યાં હતાં એમ વિદ્વાનોમાં મનાય છે, અને મને પોતાને એ, ઘણું-ખરું સાચું લાગે છે. અલબત્ત, કેટલાંક પુરાણોમાં તો તે પછી પણ કેટલાક સૈકાઓ સુધી થોડા-ઘણા સુધારાવધારા થયા કર્યા છે. પણ, મહાભારત રામાયણ અને પુરાણોમાં જે જે પાત્રોનાં વર્ણનો તથા જે જે આદર્શો, ભાવનાઓ, વિચારો, સામાજિક આર્થિક કે ધાર્મિક માન્યતાઓ વગેરે નિરૂપાયેલાં મળે છે તે, ઘણુંખરું ગુપ્તકાલીન પરિસ્થિતિને જ અનુલક્ષે છે એમાં શંકા બહુ ઓછી છે. આમ વસિષ્ઠ, અરુન્ધતી કે પરશુરામનાં પાત્રો પુરાણકાળનાં એટલે ગુપ્તકાળનાં છે એમ મનાય. એવાં પાત્રો વિશે પ્રજા સમસ્તના માનસમાં જે આદર્શ અને જે ભાવના બંધાયાં છે તે આ પુરાણ-કાળના જ છે.

છતા અદ્યતન ઐતિહાસિક સંશોધને બતાવી આપ્યું છે કે પરશુરામ, વસિષ્ઠ આદિ મૂળ ગુપ્ત-કાળમાં અસ્તિત્વ નહોતાં ધરાવતાં. એમનો કાળ તો ગુપ્તકાળથી સૈકાઓ જૂનો છે. તો આજના ઈતિહાસ–સંશોધકને પ્રશ્ન એ થાય કે પરશુરામનું ચારિત્ર્ય પુરાણમાં આપ્યું છે તે, મૂળ જે જૂના કાળમાં તેઓ થઈ ગયા તે વખતે હશે તેવું જ છે કે કંઈક સુધારેલુંવધારેલું છે? લોપામુદ્રા-અગસ્ત્ય આદિ પાત્રો મૂળ તો વૈદિક યુગનાં અમુક સ્થિત્યન્તરમાં થઈ ગયાં છે. તો એ કાળની ભાવના અને આદર્શને અનુરૂપ એમનાં ચારિત્ર્ય હોવાં જોઈએ કે પુરાણકાળની

એટલે કે ગુપ્તકાળની ભાવના અને આદર્શને અનુરૂપ, એ પ્રશ્ન વિચારવા જેવો છે. હવે આજે આપણે જાણીએ છીએ કે વેદકાળ, વીરકાળ, ઉપનિષદ્કાળ, તેમ જ ગુપ્તકાળનાં આપણાં સંસ્કૃતિ-સ્થિત્યન્તરો ઘણાંક અંશોમાં એકબીજાથી સારી પેઠે જુદાં પડતાં. અલબત્ત, હજી સોએ સો ટકા ભેદ પાડીને બધાં સ્થિત્યન્તરોના બધા જ અંશોના ભેદાભેદ સમજી શકીએ એટલી વિશદ ઐતિહાસિક દૃષ્ટિ આપણી થઈ નથી. હજી એને માટે પૂરતાં સાધનો જ આપણને મળ્યાં નથી. છતાં આટલું તો ચોક્કસ છે કે વેદકાલીન સંસ્કૃતિના અમુક અંશો ગુપ્તકાલીન સંસ્કૃતિના તે તે અંશોનો કરતાં કેટલીક રીતે ભિન્ન હતા જ એમ આપણે નિર્ણયપૂર્વક કહી શકીએ છીએ.

ઇતિહાસસંશોધને જ્યારે આવી બે જુદી જુદી ભૂમિકા આપણને બતાવી છે ત્યારે હવે આજે પૌરાણિક પાત્રને પોતાની કૃતિમાં નિરૂપનાર સર્જકની ફરજ શી છે? પોતાના પાત્રનાં માનસ, ભાવના આદિ ગુપ્તકાલીન ( પુરાણકાલીન ) જ રાખવાં કે જ્યાં જ્યાં એને ઇતિહાસસિદ્ધ ભેદ જણાયો હોય ત્યાં ત્યાં પુરાણકાલીન પાત્રના માનસને એના મૂળ કાળનું માનસ પાછું આપવું એ પ્રશ્ન એમાં સ્પષ્ટ રૂપમાં સમાઈ જાય, તો પછી ચર્ચા વિવાદનું સ્વરૂપ ન લે. એક પક્ષે એમ કહી શકાય કે આપણું ઇતિહાસજ્ઞાન જો બારીક થયું હોય અને ઇતિહાસજ્ઞાનની દૃષ્ટિએ જો એમ ઠરતું હોય કે મહાભારતાદિમાં તેમ જ પુરાણોમાં નિરૂપેલાં પાત્રોનાં માનસભાવનાદિ મૂળને વફાદાર નથી પણ તે તે ગ્રન્થનાં છેલ્લામાં છેલ્લા આવૃત્તિકારના સમકાલીન માનસભાવનાદિને વફાદાર છે; તો પછી મૂળ પાત્રના ચારિત્ર્યમાં વિકૃતિ ( કે સુકૃતિ ) તો પુરાણકાળના લેખકોએ કરી છે. એને ગાળી નાખીને મૂળની સ્થિતિએ પાછું આ માટે ન જવું ? અને શુદ્ધ જ્ઞાનની દૃષ્ટિએ આ પ્રશ્નનો જવાબ એક જ હોઈ શકે કે જવું; જવામાં કશી જ અડચણ નથી; એટલું જ નહિ, જવું તે આપણી ફરજ છે.

પણ મને લાગે છે કે આ પ્રશ્નને આપણે શુદ્ધ જ્ઞાનની દૃષ્ટિએ જ ન જોઈ શકીએ. પ્રશ્ન માત્ર શુદ્ધ ઐતિહાસિક જ્ઞાનનો જ હોત તો એના જવાબ વિશે બે મત રહેવાનો સમ્ભવ નથી. પણ પ્રશ્ન જરા સંકુલ છે. શુદ્ધ ઇતિહાસના પુસ્તકમાં આવું સત્ય નિરૂપાય એ જ ઇષ્ટ છે પુરાણકાળનાં પાત્રો મૂળ પાત્રોથી જુદાં જ છે. અને પુરાણકાળની ભાવનાથી જ ઘડાયલાં છે એમ આપણે ઇતિહાસના ગ્રન્થોમાં ભાર દઈને સમજાવવું જોઈએ. પણ નવલકથા, નાટક કે નવલિકામાં એમ કરવું ઉચિત છે કે નહિ એ પ્રશ્ન વિચારણીય છે. આવાં સર્જક સાહિત્યસ્વરૂપોની કૃતિઓ સાધારણ રીતે સામાન્ય જનનાં મનનું રંજન કરવાને લખાય છે. સમાજના સામાન્ય જનની બુદ્ધિ, માત્ર વિદ્વાનો પણ માંડ સમજી શકે તેવા ઉપર લખેલા સ્થિત્યન્તરોના ભેદોને સમજવાને અશક્ત જ હોય તે દેખીતું છે. શુદ્ધ ઇતિહાસનાં પુસ્તકો સામાન્ય જન માટે લખાતાં નથી, પણ આવા સર્જક ગ્રંથો તો સમાન્ય જનો પણ વાંચે એ હેતુથી લખાય છે. તો હવે પ્રશ્ન એ રહે છે કે આવા સામાન્ય જન માટે રચાતા ગ્રંથોમાં ઉપરનોંધી સ્થિત્યન્તરોના ભેદોની ગૂંચ ઉપસ્થિત કરવી કે નહિ? સામાન્ય જનમાં એક પક્ષે, આવાં સ્થિત્યન્તરોની ઝીણવટ સમજવા જેટલી શક્તિ કે ધીરજ અત્યારે તો નથી, તો બીજે પક્ષે, આવા પૌરાણિક પાત્રો વિશે સૈકાઓ થયાં આવા સામાન્ય જનનાં મનમાં અમુક પ્રકારની ભાવનાઓ બંધાઈ ગઈ છે અને એ ભાવનાઓને ધર્મનું પ્રમાણ છે એમ હોવાથી એ સામાન્ય જન માટે જ લખાતી કૃતિઓમાં, ઉપરનાં સ્થિત્યન્તરોના ભેદને વળગીને વસ્તુસ્થિતિ નિરૂપવાથી, ઉપર કહ્યું તેવા બુદ્ધિભેદ જન્મે એ સ્પષ્ટ છે. અને સમસ્ત પ્રજાના

પ્રજાકીય અને ધાર્મિક શ્રેયને અર્થે એવો બુદ્ધિભેદ જન્માવવો યોગ્ય નથી એમ જ મને તો સૂઝે છે. હું સમજું છું ત્યાં સુધી આ આખા પ્રશ્નનો અંતિમ નિષ્કર્ષ આ વાતમાં જ છે. આજથી પચાસ-કે સો વર્ષ પછી આખો પ્રજાવર્ગ ઉપરના સ્થિત્યન્તરોના ભેદોને સમજતો અને સ્વીકારતો થઈ જાય ત્યારે આવાં સ્થિત્યન્તરોનું સત્ય નિરૂપણ નાટકાદિમાં પણ ભલે કરાય[૭] પણ આજે તો રાષ્ટ્રિય દૃષ્ટિએ, ધાર્મિક દૃષ્ટિએ અને સાંસ્કારિક દૃષ્ટિએ એમ કરવાથી અનિષ્ટ જ ઊપજે તે સ્પષ્ટ છે. પ્રજામાનસને કેળવવા માટે સર્જક સાહિત્ય જેમ એક અત્યન્ત પ્રબળ શસ્ત્ર છે તેમ એની એવી યોગ્યતા માટેની કેટલીક મર્યાદા પણ છે, તે આપણા સર્જકોએ સ્પષ્ટ સમજી લેવી જોઈએ. એક આખી પ્રજાના આદર્શ અને ભાવના સાથે અખતરા ન કરી શકાય. અખતરા કરવા હોય તો પહેલાં ટૂંક સમૂહમાં જ કરાય અને જેમ જેમ એ વધુ અને વધુ સ્વીકાર્ય બનતા જાય તેમ તેમ જ (અને તે પહેલાં નહિ જ) એનું ક્ષેત્ર વધારતાં જવાય. ઠરેલાં નિર્મળ પાણીને ડહોળનારની જવાબદારી અત્યન્ત મોટી અને વિકટ છે.

આ આખા ય પ્રશ્નની સંકુલતામાં એક બીજા તત્ત્વથી વધારો થાય છે. આજનો સર્જક પૌરાણિક કે ઐતિહાસિક પાત્રોનું સર્જન કરવા જાય છે, ત્યારે જેમ એક બાજુ એ વધુ પડતો ઐતિહાસિક સત્યને વળગવા જાય છે તેમ બીજી બાજુથી એ પોતાના ઐતિહાસિક પાત્રને પોતાના જમાનાના રંગે, થોડુ ઘણું પણ રંગી દે છે. અને શુદ્ધ ઐતિહાસિક દૃષ્ટિને વળગવાથી સામાન્ય જનમાં બુદ્ધિભેદ થતો હોય તો તે ભલે થાય એમ દલીલ ખાતર સ્વીકારીએ તો પણ, આ અર્વાચીનતા તો કોઈ રીતે સ્વીકારી શકાય તેમ નથી. આપણે કબૂલ કરીએ કે સુકન્યાને વૃદ્ધ ચ્યવન તરફ કંટાળો આવ્યો હશે, યુવાન સ્વરૂપવાન અશ્વિનોને જોઈ એનું મન ચલિત થયું હશે, પણ એના એવા વિચારોને જે રીતે મુનશી નિરૂપે છે તે રીતે એટલી સ્પષ્ટતાથી, એટલી પૃથક્કરણ-શક્તિથી, એટલી હૃદયોર્મિથી અને અદ્યતન લાગે તેવી દલીલસરણીથી એ સમજી શકી હશે અને વ્યક્ત કરી શકી હશે એમ આપણાથી કેમ કહી શકાય? સામાન્ય જનને અને વિદ્વાનને પણ જો એમ લાગી જાય કે આ દલીલોમાં અને ભાષામાં નરી અર્વાચીનતા જ છે તો તેમાં દોષ ન ગણાય. અને ઉપર જે સ્થિત્યન્તરોના યોગ્ય નિરૂપણની વાત લખી છે તે તો તાત્ત્વિક છે અને એની આંટીઘૂંટી બધાથી સમજાય પણ નહિ, પણ આ અર્વાચીન યુક્ત્યાદિથી ઉદ્‌ભવતું આધુનિક વાતાવરણ આવા ઇતિહાસમૂલક સર્જક ગ્રન્થોમાં ખરું અનિષ્ટ ઉપજાવે છે.

આ દૃષ્ટિએ મુનશીની ઐતિહાસિક કૃતિઓમાં આવું અર્વાચીન માનસ દેખાઈ આવે તેવું છે. અને એની કૃતિઓ સામે વિરોધ કરવાનુ જો કોઈ મોટામાં મોટું અને ખરું કારણ હોય તો તે આ જ છે કે એ પૌરાણિક પાત્રોના માનસને અર્વાચીન ઢબે નિરૂપે છે. ગુણવન્તરાય આચાર્યની ઐતિહાસિક કૃતિઓમા પણ આ અર્વાચીન માનસ ક્યારેક દેખાઈ આવે છે. પણ મેઘાણી, ધૂમકેતુ, ચુનીલાલ શાહ આદિની કૃતિઓમાં, લેખકના સંયમને લીધે કે એની જાગરુકતાને લીધે, એવું

૭. જો આવુ સત્ય સર્જનાત્મક કૃતિઓમા સામાન્ય જનને સમજાવવુ જ હોય અને છતાં બુદ્ધિભેદ બને તેટલો ઓછો ઉપજાવવો હોય તો એનો માર્ગ એ છે કે તે તે કાળને લગતાં કાલ્પનિક કથાનકોવાળાં પુસ્તકો લખવા અને ઐતિહાસિક કે પૌરાણિક પાત્રોને એમા ન નિરૂપવાં.

અર્વાચીનત્વ ખાસ દેખાતું નથી. અને પ્રાચીન ઇતિહાસ ઉપર લખાયેલી આવી કૃતિઓમાં આર્યભાવનાનું નિરૂપણ લેખકો કુશળતાથી કરે છે.

આવી રીતે, આ ચાળીશ વર્ષના આપણા સાહિત્યના વિકાસને અન્તે સરવૈયું કાઢતાં, આપણા અત્યારે શિષ્ટ અને લબ્ધપ્રતિષ્ઠ ગણાય તેવા લેખકોમાં જુદી જુદી રીતે જુદા જુદા વિચારોમાં આર્યભાવનાનું જ તત્ત્વ પ્રધાન દેખાય છે. અને હું ધારું છું કે હવે આપણા સાહિત્યમાં આ આર્યભાવના દૃઢ થઈ ગઈ છે તેથી એની મંગલમયી કલ્યાણી પ્રેરણા આપણા હવેના લેખકોમાં ચાલુ રહેશે. અલબત્ત તરુણ લેખકોમાં નવા વિચારની અને પશ્ચિમની અસર દેખાય છે. પ્રાચીન આર્યભાવનાના કેટલાક અંશો આજે લોપાવા પણ માંડ્યા છે. અને એ લોપ આપણા શિષ્ટ લેખકોને દુઃખનો વિષય પણ થયો છે. 'મુકુન્દરાય'માં દ્વિરેફ વહી જતી આર્ય કુટુમ્બસંસ્થાને અનુશોચે છે. તો 'સોરઠ તારાં વહેતાં પાણી'માં મેઘાણી વહી જતી તળપદી સંસ્કૃતિનું સુન્દર ચિત્ર આપે છે. ધૂમકેતુ 'ભૈયાદાદા' વગેરેમાં દયા, અનુકમ્પા, સહાનુભૂતિ વગેરે ભાવો આપણા જાહેર જીવનમાંથી અને અધિકારી જીવનમાંથી જતા રહે છે તેનો શોક કરે છે, તો ભવાનીશંકર વ્યાસ 'ધીમું ઝેર'માં નવી આવતી યાન્ત્રિક સંસ્કૃતિ માટે સમાજમાનસમાં કેવો સાહજિક વિરોધ અને અવિશ્વાસ હોય છે તેનું દર્દભર્યું નિરૂપણ કરે છે.

આમ આપણી આર્યસંસ્કૃતિના જે કેટલાક અંશો લુપ્ત થતા જાય છે તેની નોંધ આપણા લેખકોએ લીધી જ છે. આમાંથી કેટલાક અંશો આપણો સમાજ પાછા અપનાવવા માંડ્યો છે, અને બાકીના જે લુપ્ત થયા છે તેની જગ્યાએ નવી સંસ્કૃતિના અંશો આવ્યા છે અને એ નવા અંશોનું નિરૂપણ પણ આપણા સાહિત્યમાં થયા કરે છે, છતાં સમગ્ર દૃષ્ટિએ પશ્ચિમની નવી અસરના જે અંશો છે તેની ઉત્કટતા ગળાઈ જાય અને એ પ્રાચીન આર્યભાવનાને સંગત થઈ રહે એટલી આર્યભાવનાની અસર આપણા શિષ્ટ લેખકો ઉપર પ્રવર્તે છે એમ મને લાગે છે.



# કાલિદાસની નાટ્યભાવના

સંસ્કૃત ભાષામાં ઘણાં નાટકો છે. નાટ્યશાસ્ત્રનાં પુસ્તકો પણ છે. પણ આપણી નાટ્યભાવના શી હતી તેનું યથાસ્થિત વર્ણન કોઈ પણ સ્થળે મળતું નથી. એ ખોટ પૂરવાને, કાલિદાસનાં માલવિકાગ્નિમિત્રમાંથી નીચેના શ્લોક ઉપરથી નિષ્પન્ન થતી નાટ્યભાવના અહીં રજૂ કરું છું. માલવિકાગ્નિમિત્રમાં પહેલા અંકમાં ગણદાસ કહે છે :

कामं खलु सर्वस्यापि कुलविद्या बहुमता । न पुनरस्माकं नाट्यं प्रति मिथ्यागौरवम् । तथा हि ।

देवानामिदमामनन्ति मुनयः कान्तं क्रतुं चाक्षुषं
रुद्रेणेदमुमाकृतव्यतिकरे स्वाङ्गे विभक्तं द्विधा ।
त्रैगुण्योद्भवमत्र लोकचरितं नानारसं दृश्यते
नाट्यं भिन्नरुचेर्जनस्य बहुधा एकं समाराधकम् ॥ ४ ॥

ચર્ચા કરવાની સગવડ પડે માટે એનું ભાષાન્તર આપું છું :

પોતપોતાની કુલવિદ્યા પર આદરભાવ સૌને હોય, તો પણ નાટ્યભાવના જેવી મહાકલા માટેનો પક્ષપાત વધુ પડતો ના જ કહેવાય, કેમકે

શાર્દૂલવિક્રીડિત

દેવોનો મુનિયો ગણે પ્રિય મખ પ્રત્યક્ષ આ નાટ્યને,
એકાંગે વિહરન્ત તે શિવશિવા મૂર્તિ દ્વિધા નાટ્યની:
ચર્ચા ભિન્નગુણી ય એ રસલસી દેખાડતું લોકની;
ને લોકો રુચિભિન્ન, તે ય બહુધા રાચન્ત એ એકમાં.

(ઠાકોર)

આમાં ગણાવેલાં નાટ્યનાં લક્ષણો નીચે પ્રમાણે છે :

(૧) દેવોનો પ્રિય પ્રત્યક્ષ મખ. (૨) શિવશિવાની દ્વિધા મૂર્તિ રૂપ. (૩) ભિન્નગુણી અથવા ત્રૈગુણ્યોદ્ભૂત. (૪) લોકની ચર્યા દેખાડતું. (૫) રસલસી (ચર્યા). (૬) ભિન્નરુચિ લોકો આ એકમાં રાચે છે. આ ૭ લક્ષણોથી કાલિદાસે પોતાની નાટ્યભાવના વ્યક્ત કરી છે. એ દરેકનો અર્થ બરાબર સમજી લઈએ.

(૨) શંકર-પાર્વતીનાં શરીર વચ્ચે અદ્વૈત છે. એવાં શિવ-પાર્વતીએ આ નાટ્યને બે રીતે

વહુંચી લીધું છે. શંકરનું નૃત્ય તાણ્ડવનૃત્ય કહેવાય છે અને પાર્વતીનું લાસ્ય કહેવાય છે. એક ઉગ્ર, બીજું કોમળ. આમ ઉગ્ર અને કોમળ હલનચલનયુક્ત નૃત્ય તે નાટચનું પહેલું પગલું. આપણે ત્યાં નાટચનું પહેલું સ્વરૂપ નૃત્ત, બીજું સ્વરૂપ નૃત્ય અને ત્રીજું સ્વરૂપ નાટચ ગણાય છે. આમ આ બીજું વિશેષણ નાટચને એના મૂળ સ્વરૂપ સાથે જોડી દે છે. વળી બીજું પણ ધ્યાનમા રાખવું જોઈએ કે સંસ્કૃત નાટકો આજે આપણે વાંચીએ છીએ ત્યારે તેમાં નૃત્ત કે નૃત્યનો ઝાઝો ભાગ હોય એવું લાગતું નથી, પણ એનાં પ્રયોગ વખતે બને તેટલાં નૃત્ત–નૃત્ય એમાં ભેળવવામાં આવતાં.

(૫) રસૈરસી ચર્યા (નાનારસં): પછી નૃત્તમાંથી વિકસતાં નાટચ જન્મ્યું, ત્યારે એમાં અભિનય ભળ્યો. અભિનયથી વિવિધ રસોનું આવિષ્કરણ શકય બન્યું. આમ નાટચમાં નૃત્તનાં, નૃત્યનાં અને અભિનયનાં બધાં તત્ત્વો ભળી ગયાં. નર્તકી સમાજ સન્મુખ આવી નાચે અને નાચતા અમુક જાતના ભાવ પોતે અનુભવે અને સામાને અનુભવાવે તે નાટચ આમાં અભિનયને પૂરો અવકાશ મળે.

(૧) અહીં પ્રત્યક્ષ (ચાક્ષુષ) શબ્દનો સમજી લઈએ. આવી અભિનયવિષયક કલા ખીલતાં ખીલતાં નાટચસ્વરૂપે પહોંચી, પણ એક બીજી કલા પણ ખીલતી હતી. એમા એક માણસ બીજા કોઈનું રૂપ લઈને એ બીજા માણસ જેવું વર્તન સમાજ પાસે કરી બતાવતો એક નટ રામનો પાઠ લે અને રામના જેવું વર્તન કરી બતાવે એવું વર્તન કરી બતાવવામા એ નાટચ નામે ઉપર (૫)મા ગણાવેલ કલાનો પૂરેપૂરો લાભ લેતો. આમ કોઈ બીજાનું રૂપ લઈ અભિનય દ્વારા એનો પાઠ સંપૂર્ણ ભજવી બતાવવો એ કલાને પણ કાલિદાસના સમયમાં નાટચ શબ્દથી ઓળખતા, પણ પાછળથી દશરૂપના જમાનામાં એ કલા રૂપક શબ્દથી ઓળખાવા માંડી આમ જેને આપણે રૂપક (drama) કહીએ તેના સુધી ખીલેલી કલાને કાલિદાસ નાટચશબ્દે ઓળખાવે છે.

(૧) દેવોનો પ્રિય મખ: આ કલાને કાલિદાસ દેવોનો પ્રિય મખ કહે છે. દેવોને પણ આ કલા પ્રિય છે. પ્રિય કરતાં પણ મૂળનો શબ્દ કાન્ત વધુ ભાવવાચક છે. મનનુ હરણ કરી લે એવી કલા તો આ જ. માણસો બીજા યજ્ઞો કરી કરીને દેવને ભયે રીઝવે, પણ આ નાટચયજ્ઞ જો માણસો કરે તો દેવો આનન્દથી એ માણવાને આવે, અને જે કર્યાથી દેવો ખુશ થાય તેનાથી માણસો ખુશ થાય તેમાં નવાઈ જ શી, માટે (૬)માં વિધ વિધ રુચિવાળા બધા લોકોને આનન્દ આપનાર જો કોઈ એક સાધન હોય તો તે આ છે, એમ કહ્યુ છે. કલા વિશે પણ માણસોના મન ભિન્ન ભિન્ન હોય છે, પણ ગમે તેવી ભિન્ન પ્રકૃતિનો માણસ હોય, નાટચના કાન્તત્વ વિશે તો કયાંય ભિન્નમત નથી. સહુ એકસરખાં એનાથી ખુશ થાય છે.

(૪) આમ આ નાટચ નામે કલાની ઉત્પત્તિ અને વિકાસ સમજાવી એનું વ્યાપકત્વ અને એની સર્વગ્રાહી ઉપયોગિતા સમજાવી પછી એનું સ્વરૂપ કવિ સમજાવે છે. એમાં લોકચરિત આવી શકે. આપણે કહીએ છીએ કે આવી જાતની કલા જીવનનું તાદૃશ પ્રતિબિમ્બ પાડે છે. કાલિદાસ પણ એ જ કહે છે. નાટકના વસ્તુનો પ્રદેશ જીવન જેટલો વિશાળ છે. જીવનનો કોઈ પણ પ્રદેશ નાટકને માટે અગમ્ય નથી. જેમ જીવનમાં જે માણસ માનસિક ભાવો અનુભવે છે (શૃંગાર વીર આદિના) તેમાંથી કોઈ પણ ભાવ નાટકને માટે યોગ્ય જ છે તેમ લોકજીવનનો કોઈ પણ પ્રસંગ એમાં વસ્તુ માટે યોગ્ય જ છે. જુગુપ્સા ઉપજાવે એવો પ્રસંગ હોય કે રતિ ઉપજાવે એવો

પ્રસંગ હોય—નાટકમાં નિરૂપણ માટે એ બન્ને સરખા યોગ્ય છે. આમ નાટકના વસ્તુનો પ્રદેશ જીવન જેટલો વિશાળ અને માનવમાનસ જેટલો વિવિધતાભર્યો છે.

( ૩ ) ભિન્નગુણી ( त्रैगुण्योद्भवम् ) : જગતના વ્યવહારની સમતુલા સત્ત્વ, રજસ્ અને તમસ્ નામે ગુણોથી જળવાઈ છે. બીજી રીતે કહીએ તો જગતમાં સાત્ત્વિક, રાજસી અને તામસી માણસો રહે છે. આ મનુષ્યસ્વભાવનું જ વિભાગીકરણ છે. આમ નાટ્યનો ઉદ્ભવ મનુષ્યસ્વભાવમાં જ છે, તેથી એમાં કોઈ પણ સ્વભાવનું નિરૂપણ થઈ શકે. આથી સમજી શકાશે કે નાટકમાં માત્ર ઉચ્ચ વર્ગનું જ (રાજા વગેરેનું) ચરિત હોય એમ ન ગણાતું. એમાં તો ઋષિમુનિ, રાજમહારાજા અને લુચ્ચાલફંગાનું ચરિત પણ આલેખી શકાય. આપણું નાટક આમ જીવનવિશાળ વસ્તુ સ્વીકારે છે. માનવોર્મિવિશાળ માનસનિરૂપણ સ્વીકારે છે અને માનવસ્વભાવવિશાળ પાત્રાલેખન સ્વીકારે છે, આથી વિશાળતર કલ્પના કયી હોય ? કાલિદાસ જો લોકચરિત સુધી જ અટકી ગયા હોત અને છેલ્લાં બે વિશેષણો એણે જો ન ગણાવ્યાં હોત તો એની નાટ્યભાવના એટલી આકર્ષક ન બનત. પણ લોકચરિતને 'नानारसं' અને 'त्रैगुण्योद्भवम्' કહીને એણે નાટ્યભાવનાને બને તેટલી વિશાળ બનાવી છે. અને એમ કરતાં નાટ્યની ફિલસૂફી પણ સમજાવી દીધી છે. જેમ આખા જગતની ઉત્પત્તિ ત્રણ ગુણોથી થાય છે તેમ નાટક પણ એ જ ગુણોમાંથી થાય છે. આમ નાટક જગતના સ્વરૂપનું જ છે.

હિન્દુ નાટક, આવી રીતે, મનુષ્યસ્વભાવનું પ્રતિબિમ્બ પાડવામાં માનતું તેથી એની અંદર વસ્તુવેગ ( action ) ઓછો રહે એમાં નવાઈ નથી.

## અન્તઃકરણપ્રવૃત્તિનું પ્રમાણત્વ

શાકુન્તલના પાંચમા અંકમાં જ્યારે શકુન્તલા વિશે 'સ્ત્રીઓના અશિક્ષિતપટુત્વ' (વણશીખ્યી નિપુણતા)ની વાત રાજા કરે છે ત્યારે શકુન્તલાનો પુણ્યપ્રકોપ ભભૂકી ઊઠે છે અને એ કહે છે:

'અનાર્ય, આત્મનો હૃદયાનુમાનેન પશ્યસિ?'

(—અનાર્ય, પોતાના હૃદય ઉપરથી અનુમાન કરીને જુએ છે?)

એના ઉત્તરમાં રાજાની જે ઉક્તિ કાલિદાસે આપી છે તેના બે ભાગ છે, એક આત્મગત અને બીજો પ્રકાશ. આત્મગત ભાગ આમ છે:

'સ દિગ્ધબુદ્ધિં માં કુર્વન્નકૈતવ ઇવાસ્યા કોપો લક્ષ્યતે'

(—મારી બુદ્ધિ સંદેહમાં નાખી દેતો જાણે અકપટ એનો કોપ દેખાય છે.)

પ્રકાશ રીતે કહેલો ભાગ આમ છે:

'ભદ્રે, પ્રથિતં દુષ્યન્તસ્ય ચરિતમ્, તથાપીદં ન લક્ષ્યે'

(કલ્યાણી, પ્રસિદ્ધ છે દુષ્યન્તનું ચરિત, છતાં ય આ લક્ષમાં નથી આવતું.)

આ ઉક્તિઓની થોડીક ચર્ચા કરવાનું અહીં ધાર્યું છે એમાં સમાએલા મુદ્દાઓને વિકસાવવાનું ભવિષ્ય ઉપર જ રહેવા દઈને અહીં અછડતી ચર્ચા કરી શકાશે કાલિદાસે પાંચમા અંકમાં દુષ્યન્તનું પાત્ર આદર્શ રાજાના ચારિત્ર્યની દૃષ્ટિએ ઘડ્યુ છે દુષ્યન્ત આદર્શ રાજા છે અને એણે આદર્શ રાજા તરીકે વર્તવું જોઈએ એમ કાલિદાસે જુદાં જુદાં પાત્રોના મુખેથી આ અંકમાં બારવાર સૂચવ્યા કર્યું છે કંચુકી (શ્લોક ૪-૫), બન્ને વૈતાલિકો (૭ ૮), શાર્ઙ્ગરવ (૧૨), પ્રતિહારી (એની એક ઉક્તિઓ) અને રાજા પોતે (૬ અને ૯) આ વાતને પોતાના વ્યક્તવ્ય દ્વારા સ્પષ્ટ કરે છે. આથી દુષ્યન્તનું શકુન્તલા તરફનું આચરણ આદર્શ રાજાના ધર્મની દૃષ્ટિએ જ આપણે પરીક્ષવું જોઈએ એમ જાણે કે કાલિદાસ કહે છે. અને એ આદર્શ રાજધર્મની દૃષ્ટિએ દુષ્યન્તનું આચરણ આ અંકમાં અત્યુચ્ચ કક્ષાએ પહોંચ્યુ એવી પ્રતીતિ પણ આપણને થાય છે.

આ એના આદર્શ ધર્માચરણમાં ઉપર ઉતારેલી ઉક્તિઓ જરાક સંદેહ ઉપજાવ કરતી લાગે છે. પરિસ્થિતિ આમ છે જેનો પુણ્યપ્રકોપ પરાકાષ્ઠાએ પહોંચ્યો છે એવી શકુન્તલા, પોતાના અન્તઃકરણના ઊંડાણમાંથી જ્યારે 'અનાર્ય'વાળી ઉક્તિ બોલે છે ત્યારે એની અસર રાજાના અન્તઃકરણ

ઉપર સચોટ થાય છે. માનસશાસ્ત્રનો તલસ્પર્શી અભ્યાસી કાલિદાસ, રાજાના મન ઉપર થએલી આ અસર, માત્ર અસંપ્રજ્ઞાત રહી છે એમ નહીં, સંપ્રજ્ઞાત પણ બની છે એમ રાજાની 'સંદિગ્ધબુદ્ધિં મામ્'વાળી ઉક્તિથી સ્પષ્ટ કરે છે. રાજાની અસંપ્રજ્ઞાત ઉક્તિ ઉપરથી મારા મનમાં એક તાત્ત્વિક પ્રશ્ન ઊભો થાય છે.

રાજા પોતાની આત્મગત ઉક્તિમાં સ્વીકારે છે કે શકુન્તલાનો આ કૃત્રિમ પ્રકોપ પોતાના મનમાં સંદેહ જન્માવે છે શકુન્તલાની વાત ખોટી નથી પણ સાચી છે એવો સંદેહ એને ઊપજે છે. અત્યાર સુધી તો, જરાક જેટલા વિચાર વગર પણ રાજાએ શકુન્તલાને અશિક્ષિતપટુત્વવાળી ઠગારી સ્ત્રી ગણી છે આ ઉક્તિમાં એના મનમાં સંદેહ ઊભો થાય છે કે એની વાત ખોટી નથી, પણ સાચી છે, છતા મનમાં ઉદ્ભવેલા આ સદેહને અવગણીને પ્રકાશ રીતે તો એ એનો તિરસ્કાર જ કરે છે.

આગળ, પહેલા અકમાં[૧] જ્યારે સદિગ્ધબુદ્ધિનો આવો જ પ્રશ્ન ઊભો થયો હતો ત્યારે રાજાએ અન્તઃકરણપ્રવૃત્તિને પ્રમાણરૂપ ગણી હતી. શકુન્તલા ક્ષત્રપરિગ્રહક્ષમા છે કે નહીં એવો સંદેહ જ્યારે એના મનમા ઊભો થયો હતો ત્યારે, 'મારું અન્તઃકરણ એના તરફ આકર્ષાય છે અને આવા સંદિગ્ધપદ વસ્તુમાં અન્તઃકરણપ્રવૃત્તિ પ્રમાણરૂપ ગણાય' એમ દલીલ કરીને રાજાએ નિર્ણય કર્યો હતો કે શકુન્તલા 'અસંશય ક્ષત્રપરિગ્રહક્ષમા' છે.

અહીં પ્રશ્ન એ થાય છે કે આ પાંચમા અંકમાં પણ જ્યારે ઉપર પ્રમાણેનું સંદિગ્ધપદ વસ્તુ ઊભુ થયુ ત્યારે દુષ્યન્તે અન્તઃકરણપ્રવૃત્તિના પ્રમાણને કેમ સંભાર્યું પણ નહીં? ખુલ્લી રીતે એ શકુન્તલાનો તિરસ્કાર જ કર્યા કરે છે અને 'એ જૂઠી છે, ઠગારી છે' વગેરે કહ્યા કરે છે: છતાં, કવિ બતાવે છે કે આ સ્થળે એનુ અન્તઃકરણ, 'શકુન્તલા સાચી છે અને તું ખોટો છે' એમ એને કહે છે. આવી પરિસ્થિતિ ઊભી થાય છે છતાં કાલિદાસ રાજાને પોતાની અન્તઃકરણપ્રવૃત્તિ અનુસાર નથી વર્તાવતો એનુ કારણ શું છે? આ સ્થળે પણ અન્તઃકરણપ્રવૃત્તિને પ્રમાણ માનીને રાજા વડે શકુન્તલાનો સ્વીકાર કવિ કરાવી શકત, છતાં એણે એમ કર્યું નથી. તો, શુ અન્તઃકરણપ્રવૃત્તિના પ્રમાણત્વની જે વાત પહેલા અકમા લખી છે તે માત્ર સગવડ પૂરતી જ છે એવી શકા આપણને થાય: પણ એમ નથી.

પહેલા અકમા અન્તઃકરણપ્રવૃત્તિની વાત કરતાં કવિએ 'સતામ્' શબ્દ વાપર્યો છે. આ જાતનું સૂક્ષ્મ પ્રમાણ તો જે 'સત્' હોય એના વિષયમાં જ યોગ્ય ગણાય એમ કવિએ ત્યાં કહ્યું છે.

---

૧. અક ૧. શ્લોક ૧૯

નિશક તે ક્ષત્રિયલગ્નયોગ્ય છે,
જે આર્ય મારું અભિલાષી છે મન;
સન્તોની શકોચિત વસ્તુઓ મહીં,
પ્રમાણ અન્તઃકરણપ્રવૃત્તિઓ.

—ઉ૦

પહેલા અંકમાં રાજા 'સત્' હતો એમ કહી શકાય, પણ આ અંકમાં પણ એ 'સત્' રહ્યો છે એમ કહી શકાશે ? પહેલા ત્રણ અંકમાં કવિ રાજાને પ્રેમની નીચી કક્ષાએ—માત્ર સ્થૂલ ઇન્દ્રિયતૃપ્તિની કક્ષાએ—વિહરતો બતાવ્યો છે. એ ચિત્રણથી કવિ, એટલા પૂરતું એનું 'સત્-ત્વ' હીન બને છે એમ સૂચવે છે અને એ હીન સત્ત્વને પરિણામે કવિએ અહીં એની પાસે અન્તઃકરણપ્રવૃત્તિના પ્રમાણની વાત કરાવી નથી એમ એક દૃષ્ટિએ કહી શકાય, પણ સત્‌ને જ સંદેહપદ વસ્તુમાં અન્તઃકરણપ્રવૃત્તિનું પ્રમાણ યોગ્ય છે અને અસત્‌ને નહીં એમ કહીને કવિએ એમ પણ નથી સૂચવ્યું કે અન્તઃકરણપ્રવૃત્તિને પ્રમાણ તો બન્ને પ્રકારના લોક ગણી શકે છે; પણ સત્ હોય તો જ એની અન્તઃકરણપ્રવૃત્તિ યોગ્ય પ્રમાણ ગણાય, અસત્ હોય તો નહીં ? એટલે રાજા અહીં આ પાંચમા અંકમાં હીનસત્ત્વ બન્યો છે છતાં અન્તઃકરણપ્રવૃત્તિને પ્રમાણ ગણી તો શકત, (એની યોગ્યતા-અયોગ્યતાનો પ્રશ્ન જુદો છે.) છતાં કવિએ એમ કર્યું નથી એટલું જ નહીં, અન્તઃકરણપ્રવૃત્તિના પ્રમાણની વાતનું સ્મરણ પણ રાજા પાસે કરાવ્યું નથી એનું કારણ શું ?

અન્તઃકરણપ્રવૃત્તિના શુદ્ધ સ્વરૂપને ઓળખવાને માટે નિર્મળ અનાવિલ બુદ્ધિની આવશ્યકતા છે. પહેલા અંકમાં જે પરિસ્થિતિ છે તેમાં શકુન્તલા તરફના પ્રેમનો ઉદ્‌ભવ રાજાના મનમાં જરૂર થયો છે, પણ એ આવેશની કોટિએ પહોંચ્યો નથી. જો રાજા એ વખતે આવેશમાં હોત તો એની બુદ્ધિ અનાવિલ કે પારદર્શક રહી શકી ન હોત. પણ એ આખો પ્રસંગ, બધી ઉક્તિઓનો પૂરો અભ્યાસ કરીને વાંચનારને જણાશે કે એ (પહેલા અંકની) આખી પરિસ્થિતિમાં રાજાએ ધીરતાનો ત્યાગ કર્યો નથી. તેથી એની બુદ્ધિ નિર્મળ રહી શકી છે. અને તેથી પોતાની અન્તઃકરણપ્રવૃત્તિના શુદ્ધ સ્વરૂપને એ પ્રમાણી શક્યા છે.

એવું બુદ્ધિવૈમલ્ય આ પાંચમા અંકમાં પણ ઉપસ્થિત છે એમ આપણે કહી શકીશું ? મને લાગે છે કે ઉપર જે ઉક્તિઓ ઉલ્લેખી છે તે પ્રસંગે રાજાની બુદ્ધિ અનાવિલ નિર્મળ રહી શકી નથી. પોતે આદર્શ રાજા છે, આદર્શ રાજધર્મનું પાલન કરનારો છે એવું અહમ્, ભલે અસંપ્રજ્ઞાત રીતે, પણ રાજાના માનસને આવરી લે છે એમ કાલિદાસ સૂચવતો લાગે છે. 'ભદ્રે, પ્રથિતં દુષ્યન્તસ્ય ચરિતમ્'વાળી ઉક્તિમાં મને આ અહમ્ દેખાય છે. એ અહમ્ પાંચમા અંકની રાજાની પછીની ઉક્તિઓમાં વધુ દૃઢ બને છે. એ અહમ્‌ના આવરણથી એની બુદ્ધિ સ્પષ્ટ અને નિર્મળ રહી શકી નથી અને એ અસ્પષ્ટતા અને અનિર્મળતાને પરિણામે જ કાલિદાસે રાજાને અન્તઃકરણપ્રવૃત્તિને અનુસરતો કે સ્મરતો પણ વર્ણવ્યો નથી એમ હું ધારું છું. એટલા માટે જ આ આખા અંકમાં પહેલેથી જ રાજાના આદર્શ ધર્મ ઉપર કાલિદાસે વારંવાર ભાર મૂક્યા કર્યો છે.

(સંસ્કૃતિ, ફેબ્રુ. ૧૯૪૭)

## કલામાં ધ્વનિ

કઈક ચિત્રો એવાં યે છે ધુવો શતધાર જો,
ફરી ફરી બને તાજા રંગો ભૂંસાય ન રેખ કો':

(ગજેન્દ્ર)

કેટલાક ચિત્રો જોતાં જ મન ઉપર કોઈ અકથ્ય ઊંડી છાપ પડે. હૃદય અનુભવી શકે પણ બુદ્ધિ તે અનુભવનુ પૃથક્કરણ ન કરી શકે એવી ગૂઢ માનસપ્રવૃત્તિ કેટલીક વાર મનુષ્ય અનુભવે છે. રંગની ભભક હોય, પ્રસગનુ રસિકત્વ હોય અને ઉઠાવનું લાલિત્ય હોય ત્યાં આકર્ષણ તો થાય પણ હૃદય થીજી ન જાય ફરી ફરી ઉઘાડીને જોવાનું મન થાય એવા ચિત્રો તો વિરલ હોય. 'કુમાર'ના ૯૪મા અંકમાં છપાએલ રસિકલાલ પરીખનું 'આરામગાહ' આવું એક વિરલ ચિત્ર મને[1], લાગ્યું છે.

ચિત્રની ચમત્કૃતિ તેના રંગની ભભકમાં નથી, તેમાં તો છાયાપ્રકાશના માત્ર કાળાધોળા રંગો જ છે: પ્રસગ કઈ એવો રસિક નથી કે જોનારની રસિક[2] વૃત્તિ ઉત્તેજાય. તેમાં કોઈ મરેલાની આરામગાહ છે લાલિત્યનો ઝળહળાટ તેમાં નથી, તેમાં તો સાદાઈ છે. છતા અકથ્ય ભાવો હૃદયમાં જગાડવાની શક્તિ તેમા છે. તેમા જે છે તે તેનું ભવ્ય, શાન્ત, એકલ વાતાવરણ ઉજ્જડ વગડો ચીતરાયો નથી, પણ નિર્જન વનપ્રદેશની મધ્યે કેમ જાણે એકલો જ સોબતી હોય તેવો ઘેઘૂર ઘટાવાળો વડલો પોતાની કાળજૂની છાય ઢાળી રહ્યો છે. નથી ત્યાં કોઈ પંખી કે નથી કોઈ પ્રાણી. માનવીનુ તો પૂછવુ જ શુ ? છે માત્ર ધાટા ઊગતા જતા તૃણભરાવમાં અર્ધ-ઢંકાએલ, વડલાની વડવાઈથી વીંટળાતી એક પત્થરની કબર ચિત્રની શાન્તિ એટલી તો અનુપમ છે, એટલી તો હૃદય-વેધક છે કે ચિત્રની પાછળ રહેલો પ્રાણ નજર સમીપ ખડો થાય છે.

---

૧. બધી કલા, તેના તાત્ત્વિક સ્વરૂપમા, અગત છે. લોકો ભિન્નરુચિ રહેવાના જ, જ્યા સુધી ભિન્ન માનસ રહેવાનુ ત્યા સુધી વ્યક્તિઓનુ માનસિક બધારણ જોતા, કલાના સૌન્દર્યતત્ત્વનાં સર્જન તેમ જ મુક્તિ વૈયક્તિક જ રહેવાના અસખ્ય કલાઓ બતાવતુ માનવ-માનસ જગતના મનુષ્યો જેટલી વિવિધ છાપો ધરાવે છે. તેમાં દરેક કલારૂપ દરેક ભોક્તાને ગમે જ તેવુ ન બને મારા મન ઉપર એક ચિત્ર જેટલી ઊંડી અસર કરે તેટલી જ ઊંડી અસર તે બીજાના મન ઉપર ન પણ કરે

૨ સામાન્ય અર્થમા આ શબ્દ અહીં વાપર્યો છે. તાત્ત્વિક દૃષ્ટિએ તો આ ચિત્ર ઓછો રસ ઉત્પન્ન નથી કરતુ. પણ શૃગાર અને આનદની સાથે જ 'રસિક' શબ્દનો સબધ સામાન્ય રીતે બધાય છે તે અર્થમાં અહીં તેનો વપરાશ છે બાકી મન જે જુદા જુદા ભાવો, રતિ, હાસ, વગેરે અનુભવે છે તે બધામાથી જુદા જુદા રસો નિષ્પન્ન થાય છે એવુ આપણે તો જૂના કાળથી માનીએ છીએ જ ને ?

પ્રશ્ન પુછાય છે "આ કબર નીચે કોણ સૂતું છે?" અને આ કક્ષાએ, આ ધ્વનિગર્ભિત પ્રશ્ન 'કોઈનો લાડકવાયો' જેટલો જ મર્મવેધી અને આકર્ષક બની જાય છે

આવું જ શાન્ત એક બીજું ચિત્ર પણ આ સમર્થ ચિત્રકારે આપણને આપ્યું છે 'કુમાર'ના ૯૧મા અંકમાં 'નાગપૂજા' નામે એક રમ્ય ચિત્ર છે પડતી સાંજના ઝાંખા ઓળા આખા યે ચિત્રને કરુણઝાંયે રંગે છે અને સંધ્યાની રમ્ય કરુણતાભરી સુરખીમાં ધીરગંભીર વડલાનું એક જબ્બર થડ દેખાય છે થડને ઓથે બેપ્રૈથરં ઉપર સર્પાકૃતિઓ ચીતરી છે અને ઊંચીનીચી જમીન ઉપર વડના મૂળની અનિયમિત રેખાઓ પાસે એક નિર્દોષ કન્યા નાગદેવની પૂજા કરી, હાથ જોડી રહી છે. પાસે પૂજાથાળ પડ્યો છે બસ, ચિત્રસામગ્રી આટલી જ છે પણ જે ઊંડો અને કરુણગર્ભ સંસ્કાર આ ચિત્ર મન ઉપર પાડે છે તે ચિરંજીવ નીવડે છે.

ચિત્રમાં જ આમ બને એવું નથી. દેખીતા શાંત પ્રસંગમાંથી પણ કોઈ એવી ઊંડી છાપ ઊઠે, જે હૃદય ઉપર સચોટ લાગી જાય, એવું સાહિત્યમાં અને જીવનમાં પણ બને

ન્હાનાલાલ કવિની 'પાંખડીઓ'માં ગામની એક રસિકાની વાત છે એમ તો એ યૌવનમદમાં પુરુષને ગણકારતી પણ નહિ પણ એક દિવસ સહિયરો કામમાં હતી અને તે એકલી જ ગામ બહાર કૂવે જળ ભરવા ગઈ. ઘડો ડૂબ્યો, જળ ભરાયું, ઘડો બહાર આવ્યો – આ બધી નિર્દોષ ક્રિયાઓ વચ્ચે આ યુવતીનું સૌન્દર્ય અપ્રતિમ ખીલી નીકળ્યું હતું બરાબર તે જ વખતે એક પથિક આવ્યો અને રાજપુરનો રસ્તો પૂછ્યો યુવતીએ અચકાઈને રસ્તો બતાવ્યો. પથિક તો પાણી યે પીધા વિના ચાલ્યો ગયો, પણ યુવતી હૃદય ખોઈ બેઠી પથિકના રસ્તા ઉપર નજર ચોંટાડીને તેને જોતી જ રહી.

આ દેખીતા સામાન્ય પ્રસંગોમાં એવું શું તત્ત્વ છે જે હૃદયને ખેંચે છે?

ભભકભરી રંગની વિપુલતા ન હોય, મન આકર્ષી જતી સામગ્રીનું બાહુલ્ય ન હોય, પણ સાદાઈ હોય, જે વાત કહેવી હોય તેનું સીધું સાદું નિરૂપણ હોય ત્યાં અનુભવનારની મનોવૃત્તિ સીધી કલાકારના લક્ષ્ય ઉપર જ ચોંટે છે અને સમાનધર્મી હૃદય હોય તો કલાકારે અનુભવેલા બધા ભાવો કલાનો ભોક્તા પણ અનુભવે છે અને આ બધામાં શાન્ત એકાન્તતાભર્યું વાતાવરણ સવિશેષ મદદ કરે છે સોનેરી સંધ્યાની એકલતામાં આવા બે સર્પાકૃતિવાળા પત્થર કોણ મૂકી ગયું હશે, શા ભાવથી મૂકી ગયું હશે, એવા વિચાર આવતાં જ, આ કન્યાના ઉરમાં શા ભાવ હશે, શા માટે તે આ નિર્જન સ્થળે આવીને પ્રાર્થના કરે છે વગેરે બીજા વિચારો આવે છે અને મનમાં એક સળંગ ચિત્ર ખડું થાય છે અને સમ્પૂર્ણ ભાવોદ્દીપન થતાં જ રસ રેલાય છે

"કે, નિર્જન ભાગમાં ગંભીર વડલાની આશ્રયભરી છાયા શું વિફળ જ જવાની?— એમ વિચાર આવતાં જ આરામગાહ નજરે પડે છે અને, ના, વડનો અહીં પણ કોકને આશ્રય આપી રહ્યો છે એમ સમાધાન થાય છે. પણ તરત જ બીજો પ્રશ્ન ઊઠે છે ત્યારે આ કન્યામાં સૂતેલાને માટે સમાજમાં આશરો નથી જ શું? અને હૃદયના ઊંડા તારો ઝણઝણે છે

રસિક યુવતીની તો પોતાની સ્થિતિ જ જુદી હતી સહિયર વગર એકલી જ પાણી ભરવા તે

આવી હતી. પ્રભાતના કોમળ તડકામાં પોતાની અંગપ્રભાનો ઝળહળાટ, તેનામાં પોતાના સૌન્દર્યનું ભાન ઉત્પન્ન કરતો હતો. જળમા ઘટ ડૂબવાની ક્રિયા અને વનરાજીના આખા યે પ્રદેશનું રસિક પણ શાન્ત વાતાવરણ તેનામા યૌવનોન્માદ ઊભરાવે છે. અને પોતાના જ વિચારમાં અને તેથી જ ઊપજતી રસતૃપ્તિના ભોગમાં પડેલી આ સ્વરૂપવતી ઊંચું જુએ છે ત્યાં તો રસપ્રતિમા જેવો કો' પ્રવાસી, પાસે જ 'બાઈ, વ્રજપુરનો રસ્તો કિયો?' પૂછતો ઊભો છે. યુવતીના મનમાં શા ભાવો જાગ્યા હશે? ક્ષણ પહેલાં પોતાના અપ્રતિમ સૌન્દર્યનું ભાન તેને થયું ત્યારે 'આ રૂપનો ભોગવનાર કોણ?' એવો ધ્વનિ તેના અંતરમાં ઊઠ્યો હશે અને હવે આં૨પર્થિક, અમાપ નિર્જન વેરાન વગડામાથી ભૂખ્યોતરસ્યો આ બીચારો આવતો હશે, આ કોમળ રસીલું શરીર હાલ હાલ કરીને સતત પ્રવાસના થાકે થાકી ગયું હશે? આટલું બધુ આણે સહન કર્યું છે? કેવો રૂપાળો જવાન છે? બસ હૃદય પૂર્વભાવોદીપનથી થનગનતું તો હતુ જ તે હવે પ્રેમકારુણ્યભરી અનુકમ્પા ઊપજતાં યુવાન ઉપર ચોંટી જાય છે. અને આ છૂટપટે ઊછરેલી યુવતી જવાબ આપતાં અચકાય છે: (કારણ હવે સૌન્દર્ય, અને તેના ભોગનું ભાન તેને થયુ છે.) પણ જવાબ આપે છે, અને યુવાન જાણે કાંઈ ન બન્યું હોય તેમ ચાલ્યો જાય છે. માત્ર યુવતીનું હૃદય પોતાને ભૂલી જાય છે. જેના તરફ પોતે આટલી આકર્ષાણી તેણે તેના તરફ કંઈજ ધ્યાન ન આપ્યું એ અસંતોષે તેના કારુણ્યમાં વધારો કર્યો અને આખુ યે ચિત્ર ચિરંજીવ બન્યું.

નાગપૂજા કરતી બાળા કે વડની છાયા નીચે આવેલી આરામગાહ, કે પથિકને પાણી પાતી યુવતીનાં ચિત્રો તો ઘણી વાર જોયાં છે, સાંભળ્યાં છે. છતાં કોઈ એવી પળ કલાકારે પકડી હોય છે, જે ભોક્તાના હૃદયના તારોને ઝણઝણાવી શકે છે. એનું એ ચિત્ર જ્યારે મન બીજા વિષયમાં વ્યાપૃત હોય ત્યારે એટલી અસર ન કરે. આનુ કારણ આવા પ્રસંગોનું આબેહૂબ નિરૂપણ તે એક અને કલાભોક્તાના હૃદયની તેના ભાવ ઝીલવાની તત્પરતા તે બીજું. અને આ આખી યે માનસપ્રવૃત્તિનું મૂળ કલાકારે પોતાની કૃતિમાં ભરેલ ધ્વનિ, અને તે ધ્વનિથી નીપજતું સાહચર્યભાન (Consciousness of association) એ બે પ્રક્રિયાઓમાં છે અને બધી કલામાં ધ્વનિ કોઈ અપૂર્વ ખૂબી રેડી શકે છે. અને સાદા અને શાંત ચિત્રોમાં ધ્વનિ, અન્ય આકર્ષણોને અભાવે, સચોટ અને તરત અસર કરે એવો હોય છે. આથી જ આવા પહેલી નજરે સામાન્ય જણાતા પ્રસંગો હૃદય ઉપર ઊંડી અસર મૂકી જાય છે. આ માનસપ્રક્રિયા કંઈક આમ થવા સંભવ છે. એકાદ આવુ ધ્વનિમય ચિત્ર જોતાં જ સમભાવી હૃદયમાં જે ધ્વનિ કલાકારની કૃતિથી ઊઠે, તે ધ્વનિ, ભોક્તાના મનમા પૂર્વ સમયમા પોતે અનુભવેલ તેવો જ અનુભવ જગાડે છે અને ભોક્તા કલાનો સંપૂર્ણ આસ્વાદ લઈ શકે છે. ધ્વનિથી જાગતા ભાવોનું પૂરું ભાન થતાં જ સાહચર્યજ્ઞાન થાય છે, અને આથી ભોક્તા તેમાં અગત આનન્દ માણી શકે છે.

# એકાંકી નાટકો

૧

નાટ્યના પ્રારંભકાળે જ્યારે પૂર્ણ વિકસિત અને સુશ્લિષ્ટ એવા લાંબા નાટ્યપ્રકારો હજી ખીલ્યા નહોતા ત્યારે એકાંકી નાટકોનું સામ્રાજ્ય પ્રવર્તતું. પ્રાચીન ગ્રીસ-રોમે આવો યુગ જોયો છે. સંસ્કૃતનાટ્યવિકાસ એમ સૂચવે છે કે નાટ્યવિકાસનું પ્રથમ સ્વરૂપ તે એકાંકી નાટક છે.[1] સંસ્કૃત-નાટ્યશાસ્ત્રકારો નાટ્યના જે દશ પ્રકારો ગણાવે છે તેમાંથી પાંચ તો એકાંકી પ્રકારો છે. ભાણ, વીથી, અંકુ, પ્રહસન અને વ્યાયોગ—નાટ્યનાં પ્રાથમિક સ્વરૂપ શાં—હજી યે આપણી પાસે ઊભાં છે.

પ્રાથમિક યુગમાં જ્યારે સર્વ કલાઓની હજી તો ઉત્પત્તિ જ થતી હતી ત્યારે લાંબાં અને કલાન્વિત નાટ્યસ્વરૂપો નહોતાં; ત્યારે તો મનુષ્ય આવા એકાંકી નાટ્યપ્રયોગથી આનંદ મેળવતો. પછી નાટ્ય વિકસ્યું, એકાંકી નાટકનો અનેકાંકી નાટકમાં વિકાસ થયો. "આ સમયે નાટક પૂજાતું તે બે સ્વરૂપે, અનેકાંક અને એકાંક. સમાજમાં અનેકાંક સ્વરૂપનો પ્રચાર હતો. નિયુક્ત અને આગન્તુક નટો ગામના રસિકજન સમક્ષ મહિને પંદર દહાડે અનેકાંક નાટક ભજવતા હતા. ઘરમાં એકાંક નાટક આદર પામ્યું હતું. પ્રદોષનો ટૂંકો સમય વાચિક પ્રયોગને માટે નિયત હોવાથી ઘરમાં અનેકાંક નાટકને અવકાશ જ ન હતો. ઘર ઘરની જરૂરિયાત પૂરી પાડવા કેટલા બહોળા પ્રમાણમાં એકાંક નાટક રચાયાં હશે તેની અટકળ પણ બાંધી શકાતી નથી."[2] મધ્યયુગે, હિન્દમાં તેમજ યુરોપમાં, એકાંક નાટકને લગભગ વિસાર્યું હતું પણ આજે જ્યારે મનુષ્યને જીવનનિર્વાહનાં સાધન પાછળ વધુ અને વધુ સમય રોકવો પડે છે ત્યારે એકાંક નાટકનો યુગ પાછો સજીવ થતો લાગે છે. જો કે આજે અનેકાંક નાટકે લોકમાનસ ઉપર એટલી તો પ્રબળ છાપ પાડી છે કે એકાંક નાટક સામાન્ય ઉત્સવોમાં જ ઘણુંખરું ભજવાય છે, છતાં એકાંકી નાટકની લોકપ્રિયતા ઘટતી નથી. કેમ કે આજના ધમાલીઆ જમાનાને લાંબાં નાટકો જોવાનો સમય નથી. આજે તો સંયોગો એવા છે કે લોકોને થોડા વખતમાં બને તેટલો આનંદ મેળવવો છે. અને તેથી અનેકાંકી તેમજ એકાંકી નાટકને સમાજમાં સરખી અગત્ય મળશે. આમ એકાંકી નાટક ફરી એકવાર વધુ લોકપ્રિય બનતું જાય છે.

એકાંકી નાટકનો રૂપબંધ આગવી કલા માગે છે. સંસ્કૃતનાટ્યશાસ્ત્રીઓ આવાં એકાંકી નાટકો

---

૧ મધ્યમ-કે. હ. ધ્રુવ કૃત મધ્યમનું ગુજરાતી ભાષાન્તર ઉપોદ્ઘાત, પૃ. ૨૨

૨ તેજ પૃ. ૨૭

માટે પાંચમાંથી માત્ર એજ સંધિની જરૂર ગણે છે.[૩] સંધ્યડ્ગો તથા બીજાં નાટયાડ્ગોની આમાં જરૂર નથી. સંસ્કૃત એકાંકી નાટકોમાં એક પાત્રથી માંડી અનેક પાત્ર તેમજ એક ભાષાથી માંડી અનેક ભાષાનો વપરાશ દેખાઈ રહે છે.[૪] ભાણનું એક પાત્ર, વીથીનાં એક કે બે પાત્ર તથા પ્રહસનાદિનાં અનેક પાત્ર, તેમજ ભાણની એકમાત્ર સંસ્કૃત ભાષા તથા બીજાંની મિશ્ર ભાષા આ વાતને સિદ્ધ કરે છે.

આજનાં એકાંકી નાટકોમાં પણ આવી સાદી કલા જરૂરની ગણાય છે. ખરી રીતે એકાંકી નાટકનું સ્વરૂપ જ આ સાદાઈ માગી લે છે. માનવજીવનનાં અનેકવિધ પાસાંમાંથી એકાદ રસિક બનાવ પસંદ કરી, તેનું અસરકારક નિરૂપણ આવાં એકાંકી નાટકોમાં કરવાનું હોય છે. માનવજીવનનું એક પાસું જ આમાં નિરૂપવાનું હોય એટલે વસ્તુવિધાન હળવું રહે, અને ટાહ્યલા કરવાનું આવા નાટયકારને કદી ન પાલવે. આજનાં અનેકાંક નાટકમાં ઘણી વાર મુખ્ય વસ્તુની તીવ્રતા ઘટાડવા હાસ્યાદિ મૃદુ રસોને વિશે એવા ઉપનાયકો વગેરેવાળું ઉપવસ્તુ ગોઠવાય છે. એવું કરવાની એકાંકી નાટકકારને જરા પણ છૂટ નથી રહેતી. તેની બધી કલા કેન્દ્રલક્ષી હોવી જોઈએ, જેથી જે એક વિચારનું પોષણ આરંભમાં કર્યું હોય તેનો જ ઉત્તરોત્તર વિકાસ આખા યે નાટકમાં અનુભવાય. આવું નાટક ત્રણચાર દશ્યોમાં વહેંચાએલું હોય,[૫] છતાં દરેક દશ્ય, પાછળના દશ્યમાં નિરૂપેલ વિચારને આગળ ધપાવતું હોય; અને ખાસ ધ્યાનમાં રાખવાનું તો એ કે આ બધાં યે દશ્યોમાં એક જ વિચારનો વિકાસ હોય. આથી એકાંકી નાટકમાં સળંગસૂત્રતા જોઈએ. સંસ્કૃત નાટયપ્રકારોમાંથી ભાણનું સ્વરૂપ બેપાંચ કે વધારે સૂત્રો માગી લે છે.[૬] પણ તેનું કારણ નાટયના ક્રમિક વિકાસમાં મળશે. જેમ નાટયવિકાસમાં એકાંકી નાટક તે મૂલ પ્રકૃતિ છે તેમ પાંચે એકાંકી નાટયપ્રકારોમાં ભાણ મૂલ પ્રકૃતિ છે એમ મારુ માનવું છે. (આ વાતનું પ્રતિપાદન કરવાનું આ સ્થળ નથી, પણ તેની સંપૂર્ણ ચર્ચા મેં અન્યત્ર કરી છે.) આમ નાટયના આરંભકાળે અખતરા તરીકે

૩ જુઓ દશરૂપકમ્ વગેરેમાં ભાણ; પ્રહસન. વ્યાયોગ વગેરેના વર્ણનો

૪ આ બધી વાતની પૂર્ણ ચર્ચા મે મારા થોડા સમયમાં બહાર પડનાર Types of sanskrit dramas મા કરી છે.

૫. 'કુમાર'ના શતાંકમાં ભાઈ ચન્દ્રવદન મહેતાનુ એક નાટય છપાયુ છે. તેને તેમણે બે અંકી કહ્યુ છે. આવે સ્થળે અંક શબ્દનો ખોટો ઉપયોગ થાય છે એમ લાગી જાય છે. ખરી રીતે તે નાટકમાં બે દશ્યો છે, તેને તેમણે બે અંકો કહ્યા છે. આથી આ બેઅંકી કહેવાયેલુ નાટક પણ ખરી રીતે તો એકાંકી છે. પ્રસગ છે એટલે એક બીજી વાત ચર્ચું છુ. ભાઈ ચદ્રવદને એ આખુ યે નાટક સગીતમાં લખ્યુ છે અને પછી તેવા નાટકને શુ કહેવુ તે નામ વિશે કશો નિર્ણય કર્યો નથી. સસ્કૃતનાટયસાહિત્યે આવાં સગીતમય નાટકો જોયાં છે એમ માનવાને પુષ્કળ કારણો છે. આજે આવો એકે નમૂનો ઉપલબ્ધ નથી તે ખરુ, પણ આવાં નાટકોનું અસ્તિત્વ તો હનુમન્નાટક જેવા નમૂનાઓ સ્પષ્ટ સિદ્ધ કરે છે. આવા નાટકને સામાન્ય રીતે બધા નાટયશાસ્ત્રીઓ નૃત્તપ્રકાર કહે છે. હેમચદ્ર એને ગેયરૂપક કહે છે (સામાન્ય રૂપકને તો પાઠયરૂપક કહે છે). અભિનવે રાગકાવ્ય શબ્દ વાપર્યો છે તે આવા નાટયો માટે ઠીક પડે એમ લાગે છે. (અભિનવ ભારતી પૃ. ૧૮૩) આજે ગેયરૂપક આવા નાટયો માટે ઠીક પડે એમ મને લાગે છે.

૬. ઉપરની નોંધમાં સૂચવેલ ગેયરૂપકોમાથી ઘણાંખરાં એકાંકી હતાં, અને તેમાંથી ભાણનાં પૂર્વરૂપો ભાણક વગેરેમાં પણ આવાં અનેક સૂત્રો હતાં, તેથી ભાણમાં જે અનેક સૂત્રતા છે તેનો વિકાસ ચોખ્ખો દેખાઈ રહે છે.

અસ્તિત્વ મેળવતાં ભાણમાં અનેક સૂત્ર હતાં તે વાતને, ઉપર જે કહ્યું કે આવાં એકાંકી નાટકોમાં સળંગસૂત્રતા આવશ્યક છે, તેની વિરુદ્ધ જતી ન ગણવી જોઈએ. (બીજું આમ પ્રારંભકાળે સળંગ સૂત્રિત વસ્તુવિધાન જે કલા માગે તે તો અભ્યાસજન્ય જ હોય અને એવા અભ્યાસના અભાવે, આરંભના આ નાટચે અનેક સૂત્રોવાળું વસ્તુ ઉપજાવ્યું તે યોગ્ય જ છે. પણ જેમ જેમ નાટચકારોનો તથા નટોનો હાથ પોતાની કલા ઉપર બેસતો ગયો તેમ તેમ એકસૂત્રતા, આ નાટચપ્રકારોમા આવતી ગઈ. આમ એકાંકી નાટકમાં એક સળંગ વિચાર જોઈએ તે આજની સ્વીકૃત વાતને વિકાસક્રમનો આધાર પણ મળે છે.) વળી, સળંગસૂત્રતા તો અનેકાંકી નાટકમાં પણ હોવી જોઈએ, માટે અહીં, એકાંકી નાટકોમાં એક જ વિચાર નાટકકારની દૃષ્ટિ સમક્ષ રહે તેવી સળંગસૂત્રતા સમજવી જોઈએ.

આવા નાટચપ્રકારમાં પાંખી કલા જોઈએ એમ કહ્યું તેથી કોઈ એમ ન માની લે કે આવાં નાટકો લખનાર કવિમા પ્રતિભા ઓછી હોય તો ચાલે. ખરી રીતે આવાં નાટકો લખવામાં પણ પૂર્ણ પ્રતિભાની જરૂર છે. ટૂંકા ક્ષેત્રમાં કલાને કેન્દ્રાનુગામી રાખીને રસની જમાવટ કરવી તેમાં સાચી કલા છે અને આવી કલા દુસાધ્ય પણ છે. તેથી તેમાં પ્રતિભા જોઈએ. આવા કવિને વસ્તુ-વિધાનમા સળંગસૂત્રતા જોઈએ જ એટલું જ માત્ર ધ્યાનમાં રાખવાનું નથી હોતું. માનવજીવનનાં અગણિત પાસાંમાથી હૃદયનાં ઊંડાણોને સ્પર્શી શકે તેવા એકાદ પ્રસંગની પસંદગી, તેને આકર્ષક રીતે ગોઠવવાની શક્તિ, અને આ વિચારવ્યક્તિને અનુરૂપ ભાષા તેમજ કલા—આટલા ગુણો તો આવા કવિમાં જોઈએ જ. આવો એકાદ પ્રસંગ પસંદ કર્યા પછી પણ, જોનાર માટે આકર્ષક બને તેમ તેના અવયવો ગોઠવવામા સ્વયંપ્રેરિત અને કવચિત અભ્યાસપ્રેરિત પ્રતિભાની જરૂર છે. તે પછી પણ અનુરૂપ ભાષાસમૃદ્ધિ અને નાટ્યવિધાનને પોષે તેવો વાગ્વ્યાપાર આવા કવિને જો સાધ્ય ન હોય તો તેની કૃતિ સફલ ન બને.

આવાં નાટકો સુખેથી ભજવી શકાય ખરાં, પણ તેમ કરવામાં કવિએ ઘણું ધ્યાનમાં રાખવાનું રહે છે. નાટ્યતત્ત્વને મૂળે ગ્રહેલ સહોક્તિ (Dialogue)ને જેમ બને તેમ સ્વાભાવિક છતાં લુખીલચ ન બનવા દેવામાં એકાંકી નાટકના લેખકને પોતાની બધી કલા દાખવવી પડે, અને ત્યારે પણ આ તત્ત્વ એવું છે કે સાધ્ય બને કે ન યે બને. આથી વધુ દુ:સાધ્ય, નાટ્યતત્ત્વ છે જે વિશે આગળ થોડીક ચર્ચા કરીશુ.

૨

ગુજરાતમા એકાંકી નાટકના સફળ લેખકોમાં અટુઆઈ મોખરે આવે, તો કનૈયાલાલ મુનશી અને યશવન્ત પંડ્યાને પણ એ કલા વરી છે એમ કહેવામાં કશી અત્યુક્તિ નથી. ભાઈ ઈન્દુલાલે આ કલાને હસ્તગત કરવાનો આરમ્ભ કર્યો છે. તેમનામાં આવા કવિમાં જોઈએ તેવી પ્રતિભા છે, આવા કવિમાં જોઈએ તેવું પ્રસગ પારખવાનું કવિહૃદય છે અને સહોક્તિને નીરસ ન બનવા દેવા જેટલી કલા છે. આ ત્રણેના સુમેળરૂપ આ ત્રણ એકાંકી નાટકો આપણા સાહિત્યમાં વિવિધ રૂપે પ્રકટે છે.

ભાઈ ઇન્દુલાલે માનવજીવનના અનેક પાસામાંથી, જેને તે "અપંગ માનવતા"ના મુખમ

વિશિષ્ટ ઓળખે છે તેવાં પાસાં તરફ વધુ આકર્ષાયા છે. તેમતાં આ ત્રણે નાટકોમાં અપંગ માનવતાના જીવંત નમૂનાઓ છે. નંદુ, નારાયણી અને ઉમા કે ગોપી એકસરખાં અપંગ છે, કારણ સમાજનાં રૂઢિબન્ધનો તોડવાની એકેમાં શક્તિ નથી. સમાજના સીતમ નીચે ચગદાતાં આ પાત્રોમાં વૈવિધ્ય પણ છે ખરું. વૃદ્ધ પિતાના સુખને માટે પોતાના જીવનસુખનું સમર્પણ કરતી નંદુ, સ્વભાવે અપંગ નથી છતાં અપંગ બને છે, દેવજીને પરણે છે અને જીવનદુઃખ વહોરી લે છે. નારાયણી એમ અપંગ નથી: પણ એનું વૈધવ્ય આજના સમાજની દૃષ્ટિએ એની અપંગતા છે. ચારિત્ર્ય અને શીલ વડે ગંભીર અને પવિત્ર ત્યાગમૂર્તિ સમી એ નારાયણી પોતાને જરા ય અપંગ ગણતી નથી; કારણ તેને તો વૈધવ્યમાં પણ તેના ઠાકોરજીમાંથી ચિરઃશાન્તિ મળી છે. તેની સરખામણીમાં તો યમુના અપંગ લાગે છે. તેની પાશ્ચાત્ય સફાઈ પાછળ કોઈ આદર્શ નથી, તેથી તેની પરતંત્રતા ચોકખી દેખાઈ આવે છે. ઉમાની અપંગતાએ તેને ઉન્નત બનાવી છે અને પોતે જે અપંગતાને વશ થઈ તેને બીજી પોતાનાં જેવી જ નિર્દોષ બ્હેનો વશ ન થાય તેવું રચનાત્મક કાર્ય કરવામાં પોતે પ્રવૃત્ત થઈ છે. આ ત્રણે નાટકોમાં આમ, આપણા સમાજમાં પ્રવર્તતી આવી વ્યક્તિઓની અપંગતા સચોટ દર્શાવાઈ છે.

પાત્રાંકન આવાં એકાંકી નાટકોમાં બહુ સ્પષ્ટ તો ન બને; છતાં પ્રતિભાવાન કવિ દરેક પાત્રનો એવો કોઈ વિશિષ્ટ ગુણ પકડીને તેને ખીલવે કે તે નાટકના પ્રસંગ પૂરતું તેનું ચારિત્ર્ય વિશદ બને. વૃદ્ધ ડોસાનો અંગત સ્વાર્થ, નંદુનો બંડખોર પણ વિનયશીલ સ્વભાવ, પિતાને માટે પોતાનું સર્વસ્વ હોમવાથી પરિણમતી ત્યાગવૃત્તિ અને દુનિયાના ક્રૂર પવનના સુસવાટા પછી બેદરકાર બનેલું, છતાં સહાનુભૂતિભર્યું હૃદય, તથા માથું ફાટી જાય તેવા દુર્ગુણોથી ભરેલો દેવજી—આ બધામાં એકેક તત્ત્વ જ પ્રધાન છે, અને તે જ વિકસે છે. દેવમૂર્તિ સમી નારાયણી, માનવજગતમાં મૂંગી થઈ જાય છે અને તેની હૃદયગુહામાં દિવ્ય તેજના સંભાર ભર્યા છે છતાં, વાંચનાર સમક્ષ તો મૂંગી તથા પવિત્ર નારાયણીની જ છબી ખડી થાય છે. યમુનાનું ઊછળતું યૌવન અને તેને લીધે નિર્મર્યાદ બનતી આછકલાઈ તથા શિરીષનો અસ્થિર સ્વભાવ અહીં ચોકખાં દેખાય છે. જગતે છેતરેલી ઉમાનો જગતને ઉદ્ધારવાનો નિશ્ચય અને તેમાંથી પરિણમતી કાર્યપરાયણતા તથા ગોપીબાલાના હૃદયનું અકથ્ય ઊંડાણ—આ બે જ તત્ત્વ ઉપર છેલ્લું નાટક રચાયું છે. દરેક પાત્રનો એક જ ગુણ, પણ તે વિશિષ્ટ ગુણ ખીલવીને કવિ તે નાટક પૂરતી તેની રેખાઓ સુસ્પષ્ટ આંકે છે.

કાવ્યમાં તેમ જ નાટ્યમાં ધ્વનિ જોઈએ; એમ તો કલા માત્રમાં ધ્વનિ જોઈએ. ભાઈ ઈન્દુલાલની કલામાં ધ્વનિ છે—સારી પેઠે છે, તે એટલે સુધી કે કોઈ વખતે તેમની કલામાં અતિધ્વનિનો આક્ષેપ મૂકવો પડે. દરેક નાટકનો અંત સામાન્ય વાંચનારને સ્પષ્ટ નથી થતો. 'અપંગ માનવતા'માં છેલ્લે દેવજી ખરેખર સુધર્યો છે કે નહિ, નંદુએ તેનો સ્વીકાર કર્યો કે નહિ અને આવા આંચકા પછી પણ ડોસો જીવ્યો કે નહિ એવા પ્રશ્નો વાંચકને અંતે મૂંઝવે ખરા. તેનો ઉકેલ કવિ માત્ર બે લીટીમાં આપે છે :

> નંદુ એને ખોળામાં લઈ વાળમાંથી ધૂળ ખંખેરવા લાગે છે. નંદુની આંખોમાં ધિક્કાર છે, પણ પ્રેમદયા-સહાનુભૂતિભર્યો ધિક્કાર. ડોસો થાકી ગયો હોય તેમ ખાટલામાં શરીર લંબાવે છે.

પ્રેમ, દયા અને સહાનુભૂતિમાંથી દેવજીનો સ્વીકાર કરવાની વૃત્તિ ઊપજે એમ જો વાંચનાર

માને તેને માટે કવિનું સૂચન ઉપરનાં વાક્યોમાં તૈયાર પડ્યું છે. પણ આ ધ્વનિથી વાંચનારની જિજ્ઞાસા છીપે નહીં, કારણ એક ચોક્કસ ઉત્તર તરફ કવિમાનસ ઢળતું લાગતું નથી. 'નારાયણી'નો અંત તો સ્પષ્ટ છે અને છતાં ત્યાં પણ યમુના તથા શિરીષ ઉપર આ બનાવની શી અસર થઈ હશે, તેમનો શોક કેટલો ચિરસ્થાયી બન્યો હશે વગેરે પ્રશ્નો વાંચનારના મનમાં સહેજે ઉદ્ભવે છે. 'ગોપીબાલા'માં જીવનની આટલી તીવ્રતા અનુભવ્યા-પછી, ન્યાયસ્થાનનું વાતાવરણ આટલું કરુણામય બન્યા પછી ઉમા અને ગોપીનું શું થાય છે, ઉમા જીવે છે કે નહિ તેનો સ્પષ્ટ ઉત્તર આપવાને બદલે કવિ એક નોંધ મૂકે છે:

> તે ચારેકોર જુએ છે, ને હતાશ થઈ હોય તેમ નાનકડી હથેળીઓમાં મોં છુપાવી હૈયાફાટ રડવું શરૂ કરે છે. આખી કોર્ટ કાષ્ઠનાં પૂતળાં જેવી બની જાય છે. ઉમાનું શરીર જરીક હલે છે.

આમાં છેલ્લું વાક્ય વાંચતાં વાંચનારને ધીરજ આવે છે. ઉમા મરી નથી ગઈ પણ હળવે હળવે ભાનમાં આવે છે એવું સૂચન કવિ કરતા હોય તેમ લાગે છે. કવિનાં સૂચનો જ્યારે વાંચનારના હૃદયને હલાવી, પ્રશ્નપરંપરા જગાડી, રમણીય તર્કવિતર્કે ચડાવે ત્યારે તે સુભગ બને ખરાં. પણ તેમાં જો વાંચનારને કોઈ પણ એક નિર્ણયે પહોંચાડવાની શક્તિ હોય, કોઈ એવો છાનો સ્ફુલિંગ હોય તો સારું એમ ઘણી વાર લાગી જાય છે.

નાટ્યને સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રીઓ કાવ્ય નીચે સમાવે છે, કાવ્યની દૃશ્ય અને શ્રવ્ય એવી બે જાતિમાંથી સામાન્ય રીતે નાટક દૃશ્ય હોવું જોઈએ; પરંતુ આજનાં સંગીતવિહીન નાટકો ઘણુંખરાં દૃશ્ય હોવાનો દાવો કરે છે છતાં શ્રવ્ય જ હોય છે. સંગીતવિહીન તમામ નાટકો શ્રવ્ય થઈ જાય એમ હું નથી કહેતો, પણ આજના સંગીતવિહીન નાટકોની આવી સ્થિતિ છે ખરી. ઉપર સૂચના કરી છે કે સહોક્તિ નાટ્યનું વિશિષ્ટ અંગ છે, છતાં નાટકને બીજી બધી કલાથી ભિન્ન પાડે તેવું તત્ત્વ તો નાટ્યતત્ત્વ જ છે, અને જેટલે અંશે આ નાટ્યતત્ત્વ નાટકમાં ઓછું વણાય તેટલે અંશે એ નાટક ન ગણાય. આજનાં નાટકોમાં 'ચપળ વાર્તાલાપ' જરૂર ભળેલો હોય છે, અને તેને લીધે વાંચનાર અને સાંભળનારનો રસ ટકી રહે છે, પણ જે અમૂર્ત તત્ત્વને આપણે નાટ્યતત્ત્વ કહીએ અને જેની હાજરી વગર નાટકનું નાટકત્વ અસિદ્ધ ઠરે તેની ગેરહાજરી આજનાં નાટકોમાં ઘણી વાર દેખાય છે. આનું મુખ્ય કારણ એમ લાગે છે કે આજનાં નાટકો મુખ્યત્વે કરીને રંગભૂમિ માટે નથી લખાતાં. મુનશીનાં નવલો વાંચો, રમણલાલનાં વાંચો, માત્ર સહોક્તિવાળા ભાગો મન સમીપ જુદા ગોઠવો અને પછી તેને આજનાં નાટકો સાથે સરખાવો. સહોક્તિનું તત્ત્વ આ બન્નેમાં સરખું જ દેખાય છે. આજના નાટકકારો સહોક્તિની વચમાં, કોઈ પાત્રની અવસ્થા અથવા વસ્તુવિધાનના કોઈ પ્રસંગનું વર્ણન લાંબી લાંબી કંડિકાઓમાં જાણે કે તટસ્થ રહીને, કરે છે. આ વિભાગોને, સામાન્ય રીતે આપણે જેને 'નટને સૂચના' તરીકે ઓળખીએ છીએ તેવા દેખાડવાનો ડોળ હોય છે, પણ તેનું ખરું સ્વરૂપ જુદું જ છે નટોને સૂચના આપવાની જરૂર છે જ. પણ આ લાંબી કંડિકાઓમાં તો કવિને કેમ જાણે અવિશ્વાસ હોય કે વાંચનાર બરાબર ભાવ નહિ પકડે, તેમ તે ભાવસૂચનો મૂકે છે. આ ત્રણે નાટકોમાં આવા પ્રસંગો ઘણી વાર બન્યા છે. નીચેની કંડિકાઓ વાંચો અને પછી આજનાં નવલોમાં આવતી કંડિકા અને આ કંડિકાઓમાં ફેર શું છે તે શોધો. પૃ ૮ લીટી ૧૯-૨૫; પૃ. ૧૨ ની લાંબી કંડિકા; પૃ ૧૮ ની પહેલી અને છેલ્લી કંડિકા;

પૃ. ૩૫; પહેલી કંડિકા; પૃ. ૪૩, બન્ને કંડિકાઓ; પૃ. ૪૪ની કંડિકા; પૃ. ૪૯ની લાંબી કંડિકા. આ બધી કંડિકાઓ મુખ્યત્વે વર્ણનાત્મક છે. અને એટલું ખરું કે આજનો કવિ તેને પોતાના નાટકમાં મૂકે છે તે ઘણે ભાગે તો નાટકને વધુ દશ્ય બનાવવાના હેતુથી, કેમકે તેવાં વીગતવાર વર્ણનો અપાય તો નટોને ભાવદર્શન કરવામાં ઘણી જ અનુકૂળતા થઈ પડે; પણ આવાં વર્ણનાત્મક સૂચનોથી નાટકો શ્રવ્ય તો જરૂર બને છે. સહૃદય વાંચનાર હોય, એવું એકાદ આધુનિક નાટક હોય અને વાંચનારની ભાવોર્મિ તીવ્ર હોય તો જેટલી દશ્ય નાટકની તેના મન ઉપર અસર થાય તેટલી જ આવા નાટકના વાંચનથી પણ થાય; કારણ વર્ણનો એટલાં તો વીગતથી ભરેલાં હોય છે કે વાંચનારની કલ્પના ઉપર કશું જ મુકાયેલું હોતું નથી. નાટકો જો જોવાનો વિષય હોય તો આવાં વર્ણનોની તેમાં જરૂર નથી, કારણ નાટકને શ્રવ્ય તેમજ દશ્ય બનાવવાના લોભમાં આજનો નાટકકાર તેને નવલથી નિરાળું રૂપ આપી શકતો નથી. આપણાં ત્રણે નાટકોમાંથી ગોપીબાલા, જેમાં નાટ્યતત્ત્વ વધુમાં વધુ દેખાય છે તેમાં નીચેની એક કંડિકા છે. ( પૃ. ૪૪ )

> [ રુદન કરી ધાંટા પાડવાનો વિષય નથી, હૃદયની કોમળ લાગણીને ભીનું નિચોવીએ તેમ તે નિચોવે છે એટલે કેન્દ્રિત થયેલું બધું યે ધૈર્ય એ નિચોડ વાટે નીતરી જાય છે, ને હતાશ થયેલા શ્વાસ ધ્વનિરૂપે કંઠ વાટે બહાર નીકળે છે............ ]

આવી કંડિકાની નાટકમાં શી જરૂર? વળી એક બીજી સૂચના આમ છે. ( પૃ. ૪૫ )

> [મૃત્યુના ગૂંગળાટ જેવી એક પરિચિત શંકા હમાના વિચારમાં આવીને ગૂંથાઈ જાય છે, છતાં તેના પ્રસન્ન મોંની એકે રેખા યે ઝાંખી થતી નથી.........

આ સૂચના નટને તો નથી જ, કારણ તેના પ્રસન્ન મોંની એકે રેખામાં તેણે ફેરફાર કરવાનો નથી; તો પછી એ સૂચના વાંચનાર માટે જ છે ને?

પણ આમ નાટક વધુ શ્રવ્ય બનતું જાય છે તે ખોટું છે એમ કહેવાનો આશય નથી, માત્ર આમ બને છે તે જણાવવાનો હેતુ છે ખરો. અને આમ બને છે તેથી આજનાં ઘણાંખરાં નાટક તરીકે પ્રસિદ્ધ થતાં નાટકોમાં નાટ્યતત્ત્વ ઓછું હાજર હોય છે એમ જણાય છે. આપણા સંસ્કૃત કલાશાસ્ત્રીઓએ બધી કલાની પાછળ એક વિશાળ રસદષ્ટિ રાખી છે એમ હમણાં જ કહેવાયું છે અને પ્રાચીન જમાનામાં આવા ચપળ વાર્તાલાપવાળી નવલોનો અભાવ હતો તેથી નાટ્ય દશ્ય તેમ જ શ્રવ્ય બન્ને રૂપે પૂજાતું. આજે હવે શ્રવ્ય નાટ્યની જગ્યા નવલોએ લેવા માંડી છે ત્યારે નાટ્યને નાટ્યતત્ત્વ ઉપર જ આધાર રાખવા દેવામાં આવે તો વધુ સારુ. શ્રવ્ય તેમ જ દશ્ય બન્ને જાતિનાં કાવ્ય પાછળ આ વિશાળ રસદષ્ટિ હતી, અને બન્નેમાં આવા રસનો પ્રાદુર્ભાવ કરવાની શક્તિ હતી, તે જાણીતું છે. આમાથી દશ્ય જાતિનો રસાવિર્ભાવ નાટકકારની વસ્તુગૂંથણી ઉપર જેટલો અવલંબે છે તેનાથી વધુ નટની કુશળતા ઉપર અવલંબે છે એ બતાવવાની જરૂર નથી. આ નટની કુશળતાને અનુકૂળ થઈ પડે તેવું વસ્તુગ્રથન હોય તો તે નાટકમાં ઉપર કહેલું અમૂર્ત નાટ્યતત્ત્વ વધુ દેખાય છે. આવા નાટ્યતત્ત્વ વગર આજનું નાટક રંગભૂમિથી વધુ અને વધુ વેગળું જાય છે, એટલું નોંધવાની જરૂર છે.

ચન્દ્રની શીતળ કલા શી ભાઈ ઈન્દુલાલની કલાનો આ પહેલો આવિર્ભાવ, તેની સાથે ભાંગ્યું-તૂટ્યું ઉપરનું વિચારદર્શન કરાવવાની તેમણે મને તક આપી તેટલો હું ઉપકૃત છું, કારણ મારા કાચા અભ્યાસને અંગે ઉપર ઘણાં યે અસ્વીકાર્ય કે અશાશ્વત ઠરે તેવાં વિધાનો મારાથી થયાં હશે, છતા યે તેમને અહીં જોડવામાં ભાઈ ઈન્દુલાલનું સૌજન્ય જ છે. પટુકરણ કવિનાં હૃદયસંવેદનો તો તેમને પ્રકૃતિસાધ્ય છે એટલે કવિને, કે નાટકકારને કે કોઈ પણ કલાકારને સર કરવાની પહેલી કઠણ ટૂક તો, તેમણે સર કરી જ છે. આ પ્રતિભામાં, અભ્યાસ ભળ્યે ગુજરાતને આંગણે મહાગુજરાત અપૂર્વ એવો કલાવીર ધરશે, તેનું આ આછુંયેરું પ્રથમ દર્શન છે, તેને ગુજરાત જરૂર વધાવશે.

# ધૂર્તા

કાવ્યનો ઉત્કર્ષ ધ્વનિમાં છે, તેમ રસાવિર્ભાવ કરતાં કવિ જે જે પાત્રોને જાણીને મુખ્ય રંગે રંગે છે તેના કરતાં કોઈવાર કવિની અણજાણી પ્રતિભા એકાદ ગૌણ પાત્રને એવી તો ધ્વનિત રીતે રંગી દે છે, કોઈ એવો તો અકલ્પિત રંગ-પાસ આવા ગૌણ પાત્રને બેસી જાય છે, કે સમભાવી વાચકને અગાધ રસનું દર્શન તેથી થઈ જાય. જેમ જીવનમાં તેમ જ નાટ્ય-કાવ્યમાં; કારણ કાવ્યમાં જીવનનું પ્રતિબિંબ છે. કોઈ નાના ગામડામાં આથમતી કો' સંધ્યાએ અટૂલી એવી કોઈ અમંસ્કારી લાગતી છતાં નૈસર્ગિક સંસ્કારભારે ભરી લલનાના હાથે અપાયેલ જલપાત્ર લેતાં કરુણા અનુભવી છે? જડવાદના ખોખરા અવાજોથી બહેરાં થયેલાં નગરોમાં અંધારઝાંખી કોઈ ગલીમાં, દિવસ આખાના થાકે થાકેલી, આંગળીએ છોકરીને વળગાડીને, ઉતાવળી ઘેર જતી મજૂરણને જોઈ કદી કલ્પના ઉત્તેજાઈ છે? કે સંધ્યાના ધૂસર પ્રકાશમાં નદીતટે ફરતાં કે બેઠાં, પક્ષીના મધુર કલ્લોલ સાથે એકરવ થઈ જતા ગાડાના ઝીણા ખડખડાટમાં પોતાનો ઝીણો સૂર મેળવીને ગણગણતી ખેડૂતણને જોઈ કદી રસવૃત્તિ જાગી છે?

જીવનના કેટલાયે ગૌણ પ્રસંગોમાં રસવહેણ અખૂટ વહેતાં હોય છે અને નાટ્ય-કાવ્યમાં પણ એ કર્તાની ઇચ્છાએ કે અનિચ્છાએ એવા કોઈક પ્રસંગો ચીતરાઈ જાય કે એવું કાંઈક પાત્ર આલેખાઈ જાય તેમાં, તેમાં રહેલા રસ અને ભાવના ધ્વનિને લીધે અગાધ રસસૌંદર્ય ભર્યું હોય.

સંસ્કૃત નાટ્યસાહિત્યમાં આવું ક્યાંક બન્યું છે. તે કલ્પના ઉત્તેજે છે, રસવૃત્તિને પોષે છે.

સંસ્કૃત નાટકોની એકલતામાં મૃચ્છકટિક (કે દરિદ્ર ચારુદત્ત?) અનુકૂળ ભાત પાડે છે. શાકુંતલ કે રત્નાવલિ કે માલતી–માધવ કે સ્વપ્નવાસવદત્તમ્ તો રહ્યાં રાજા–મહારાજાનાં આલેખનો. મૃચ્છકટિક તો જનવર્ગનું જ નાટક ગણાય. તેમાં જુગારીઓ છે, ચોર છે, વેશ્યા છે, ધુતારા છે, લફંગા છે અને મૂર્ખાઓ પણ છે. તેમાં મંસ્કારી દ્વિજ છે, રાજસત્તા સામે ઝંડો ઉપાડનાર આદર્શવાદી છે અને ગતજીવનને સુધારી ભિક્ષુક બનેલા બૌદ્ધ સાધુ પણ છે. તેમાં અંધારી ગલીઓ છે, માફાવાળાં ગાડાં છે, અક્કલ વગરના સિપાઈઓ છે, ઝડી વરસાવતો મેઘ છે, અધમ રાજ્યસત્તા તળે દબાયલાં ન્યાય-મંદિર પણ છે. તેમાં સંગીત છે, નિત્ય-બલિદાન છે, દીવો ઠારી નાખે એવો પવન છે, રાજમહાલયને ભુલાવે તેવો વારાંગનાપ્રાસાદ છે અને જીર્ણ કરણ્ડકોદ્યાનમાંનાં સૂકાં પાંદડાંનાં ઢગલા પણ છે.

આવા જનવર્ગની રગેરગમાં વહેતા જીવનશા નાટકમાં કર્તા એક વેશનારીની અને એક કુલીન પણ નિર્ધન બ્રાહ્મણની ઉમી અતિ કૌશલ્યથી અને બહુ જ હિંમતથી આલેખે છે. સમાજ બહુ-

પત્નીત્વમાં માને છે બ્રાહ્મણોમાં પણ બહુપત્નીત્વ યાજ્ઞવલ્કયના જમાનાની પૂર્વેથી ચાલ્યું આવે છે. પોતાના અતિ દાનશીલ સ્વભાવથી છેક નિર્ધનાવસ્થામાં આવી પડેલ પ્રવારકનો મધમઘાટ હજી પણ યૌવન સૌભાગ્ય સૂચવે છે. એવો ચારુદત્ત, અને કલ્પનાતીત વૈભવમાં ઊછરેલી, જન્મે વારાંગના પણ સંસ્કારે પુનિત પાવિત્ર્યવાળી વસંતસેના : એ બેનું અન્યોન્ય આકર્ષણ કવિ વિરલ પ્રતિભાશક્તિથી પ્રેક્ષકો સમક્ષ બતાવે છે અને અનિકુલીન બ્રાહ્મણ વારાંગનાના પ્રેમમાં ફસે છે એવી કલ્પના સરખી પણ પ્રેક્ષકોને આવવા દેતા નથી. ઘણા જ અપૂર્વ કલાસર્જનકૌશલ્યથી કવિ આ વસ્તુને ઘટાવે છે ચારુદત્ત અને વસન્તસેનાના નિર્મળ પ્રેમની કથા ધન્ય છે.

—અને નિર્ધનાવસ્થામાં પ્રાપ્ત થયેલા આ બ્રાહ્મણ-યુવકની પરિણીત વધૂ ધૂતા પડદા પાછળ જ રહે છે, છતાં ગાઢ મેઘની પછવાડેથી ચમકારા કરતી ચન્દ્રિકા પેઠે સૌમ્ય પ્રકાશ આપે છે. પતિ યુવાન વેશનારીથી આકર્ષાય છે તેની નથી આ વધૂને ઈર્ષ્યા કે નથી એનો તેને શોક. એ તો કરુણ-મૂર્તિ સીતા પેઠે ઘરના અંદરના ભાગમાં રહી પોતાના પતિના સૌભાગ્યની સંભાળ રાખે છે. ગૌરવભરી—પ્રેમભરી આ આર્ય અબળાએ સ્નેહકોડ જાણે કે સર્પ કાંચળી તજે તેમ તજી દીધા છે, પોતાનું વૈયક્તિક જીવન, પોતાનું વૈયક્તિક સુખ અને સૌભાગ્ય તેણે ચારુદત્તના જીવનસૌભાગ્યમાં ડુબાડી દીધું છે અને આત્મભોગે ઊજળી આ સતી સારા યે સંસ્કૃત સાહિત્યને ઉજ્જ્વળ કરી મૂકે છે.

દસ અંકના આ લાંબા નાટકમાં ધૂતા તો ગણ્યાર વાર જ સંભળાય છે. વસન્તસેનાએ થાપણ મૂકેલા આભૂષણો શર્વિલક ઉપાડી જાય છે પછી પહેલી જ વાર ધૂતાને પ્રેક્ષકો જુએ છે. પોતાના વ્યક્તિત્વને ગાળી નાખીને પતિની કીર્તિની ચિંતા કરતી ધૂતાને ચેટી કહે છે " ચારુદત્ત તો ' અપરિક્ષત શરીર ' છે પણ વસન્તસેનાએ આપેલ અલંકાર ચોરાઈ ગયો " ત્યારે આ પતિપરાયણા કહે છે

" અલી, કેમ કહે છે જે આર્યપુત્ર અપરિક્ષત શરીર છે ? શરીરમાં ઘાયલ થાય તે તો સારું, પણ ચારિત્ર્યમાં થાય તે નહિ "

પતિના ચારિત્ર્યની જ ચિન્તા કરતી, તેને માટે જ જાણે કે જીવતી ધૂતાને હવે કાંઈ ઉપાય સૂઝતો નથી પતિની આબરૂ કેમ બચાવવી ? પોતાની પાસે રત્નમાળા હતી, પણ તે ચારુદત્ત લે નહિ એટલે વિદૂષકને ભરોસે વાત મૂકે છે.

વધૂ આર્ય, આ સ્વીકારો.

વિદૂ. આ શું છે ?

વધૂ મેં ગઈ છઠ કરી હતી ત્યારે યથાશક્તિ બ્રાહ્મણને દાન આપવાનું ધાર્યું હતું તે આજ આપું છું, માટે આ રત્નમાળા લો.

( વિદૂષક સમજી જાય છે. )

વિદૂ. ( લઈને ) સ્વસ્તિ ! જાઉં છું. પ્રિયસખને કહું છું.

વધૂ આર્ય મૈત્રેય, મને શરમાવશો મા !

અને આશ્ચર્યમાં ડુબાવે એવા આ ચારિત્ર્યનિરૂપણથી વિસ્મયમુગ્ધ બનતો વિદૂષક કહે છેઃ "અહો એની મહાનુભાવતા !"

બસ, પતિની કીર્તિ સાચવી લીધી. પાછી ધૂતા પડદા પાછળ સંતાઈ જાય છે. તેનું જીવન એના પોતાના માટે નથી, પતિ માટે જ છે. અને આ વાત પોતે જ વસન્તસેનાને જણાવે છે. વસન્તસેના જ્યારે રત્નાવલિ પાછી મોકલે છે ત્યારે ચેટી વસન્તસેનાને કહે છેઃ

"આર્યે ! આર્યા ધૂતા કહે છે 'એ તો આર્યપુત્રે તમને આપી છે. હું તે લઉં તે યોગ્ય નથી. મારે તો આર્યપુત્ર જ આભરણરૂપ છે તે જાણજો.' "

અહીં શોકય પ્રતિ 'વહાલામૂઈ' કે એવા ગ્રામ્ય શબ્દોથી નવાજતી પ્રેમાનંદની (?) સત્યભામા નથી. અહીં તો શીલગૌરવે સીતાને પણ શરમાવે એવી ધૂતા પડદા પાછળથી જ પતિભક્તિનો પાઠ વસન્તસેનાને પણ જાણે કે પઢાવે છે.

આવી પોતાના નિરાળા જીવનને ઓગાળી નાખનારી સ્ત્રી પતિને અકીર્તિનું કલંક બેસે ત્યારે કેમ જીવે ? ચારુદત્ત ઉપરનો આક્ષેપ સાંભળી સતી થતી ધૂતાના હૃદયમાં કરુણા નથી પણ પતિપરાયણતાનાં ભવ્ય ગૌરવ અને ગાંભીર્ય છે. પુત્રને અંચલ છોડવાનું કહેતી કે રદનિકાને અને વિદૂષકને પુત્રને સાચવવાનું કહેતી અને અંતે નિરાધાર બની પુત્રને જ પોતાની સંભાળ રાખવાનું કહેતી અને છતાં ચિતામાં સમાવાની ઉત્કંઠાવાળી ધૂતા અપૂર્વ છે–ઉજ્જ્વળ છે.

અને જ્યારે દુર્જનના આક્ષેપો શમી જાય છે, જ્યારે રાજદ્વારી પલટાના ઝંઝાવાતો શાંત થઈ જાય છે, અને કીર્તિ, ધન, સુખથી સંપન્ન ચારુદત્ત ધૂતાના આત્મત્યાગ અને ભોગનો બદલો સ્નેહદાનથી આપવા આવે છે ત્યારે પણ ધૂતા તો દૂર ઊભેલી પોતાની સપત્ની વસન્તસેનાને "કેમ, કુશળ છો ને, બહેન ?" એમ આત્માના અનૈક્યને ગાળી નાખે એવી નિખાલસતાથી પૂછે છે, અને જ્યારે જાણે કે ધૂતાના બધા યે ભોગોનો બદલો વાળતી હોય તેમ ખરી કુલીનતાથી વસન્તસેના જવાબ આપે છે.

"હવે કુશળ થઈ."

જ્યારે કવિ બહુપત્નીત્વના જમાનામાં યે આદર્શમય જીવન હોઈ શકે એમ, કેમ જાણે બચાવ કરે છે.

પણ બહુપત્નીત્વવાળા હિન્દુ સંસારમાં ધૂતાઓ કેટલી થઈ ! અને વસન્તસેનાઓ કેટલી થઈ !

# यज्ञफलम् ( ભાસકૃત ? )

'ગુજરાતી'ના ગઈ તા. ૩૦મી નવેમ્બર અને ૭મી ડિસેમ્બરના અંકોમાં 'યજ્ઞફલમ્' નામે એક સંસ્કૃત નાટકનું અવલોકન આવ્યું છે એ નાટક રસશાળા ઔષધાશ્રમ–ગોંડલ તરફથી રાજવૈદ્ય શ્રી જીવરામ કાલિદાસ શાસ્ત્રીએ પ્રસિદ્ધ કર્યું છે. નાટકમાં ક્યાંય એના કર્તાનું નામ મળતું નથી. શાસ્ત્રીજી પાસે એની બે હાથપ્રતો છે એમ તેમણે જાહેર કર્યું છે. પણ એ બન્નેમાંથી એકમાં એના કર્તાનું નામ છે નહીં છતાં શાસ્ત્રીજીનો પોતાનો મત એવો છે કે એ નાટક કાલિદાસના પુરોગામી ભાસ કવિનું રચેલું છે. એમના આ મતનાં કારણો નીચે મુજબ છે :

(૧) ભાષાનું અતિ પ્રાચીનત્વ

(૨) વસ્તુકલ્પનાનું શ્રેષ્ઠત્વ

(૩) રસભાવાલંકારાદિ નાટ્યગીતનું મનોહરતમત્વ

(૪) બાણાદિએ વર્ણવેલાં ભાસનાં નાટકો સાથેનું આનું સંવાદિત્વ ઉપરાન્ત એમણે લખ્યું નથી છતાં એક ઘણું જ વજનદાર લાગે તેવું કારણ આ છે. નાટ્યશાસ્ત્રની પોતાની ટીકા અભિનવભારતીમાં અભિનવે ભાસનો એક શ્લોક ઉદાહૃત કર્યો છે, તે આખો શ્લોક તો નહીં પણ એનું એક ચરણ આ નાટકના ચોથા અંકમાં ૪૦મા શ્લોકના એક ચરણ સાથે એકરૂપ છે. આથી જરૂર એમ લાગે છે કે આ નાટક ભાસનું જ લખેલું છે.

છતાં 'ગુજરાતી'ના અવલોકનકારે પ્રશ્ન સૂચવ્યો જ છે કે આ નાટક ભાસનું છે કે નહીં તે તપાસી જોવા જેવું છે. મને પોતાને એ સ્વપ્નવાસવદત્તાદિના કર્તાનું લાગતું નથી, મેં આ પ્રશ્નનો બહુ બારીકીથી અભ્યાસ કર્યો નથી પણ પહેલા વાંચને પણ જે શંકાઓ મારા મનમાં ઉદ્ભવી છે, તે અહીં હું નોંધું છું, જેથી નીર–ક્ષીરવિવેક કરવામાં તજ્જ્ઞોને સગવડ મળે. એ સ્વપ્નવાસવદત્તાદિના કર્તાનું લાગતું નથી, એનાં કારણો ટૂંકમાં નીચે આપ્યાં છે :

(૧) ભાષાની અર્વાચીનતા :

આ નાટકની સંસ્કૃત ભાષા વાંચતાં એમાં સ્વપ્નવાસવદત્તાદિમાં મળે છે તેવી તળપદી (Idiomatic) ભાષાનો અભાવ દેખાય છે. ઘણી જગ્યાએ તો આની ભાષા ઉપર અર્વાચીન હિંદી ભાષાઓ ( ગુજરાતી જેવી ) ની અસર થઈ હોય તેમ લાગે છે. હું અહીં કેટલાક દાખલાઓ ટાંકું છું.

(ક) મંથરા પરત્વે વિદૂષકનું વચન–अम्मो संतर्जनो रण्डाया वचनोपन्यासः (પૃ. ૧૭) છે. તેમનો 'રંડા' શબ્દ કોઈ ભાણ કે પ્રહસનમાં કે બહુ તો પ્રકરણમાં સ્થાને ગણાય, પણ કોઈ પણ નાટકના વિદૂષકના મોંમાં આવો શબ્દપ્રયોગ હજી સુધી જોયો નથી.

(ખ) પ્રતીહારી વિજયાને રજા આપવાને માટે રાજા આમ કહે છે, " विजये, त्वं बहिर्गत्वा तिष्ठ (પૃ. ૫૫). આ તો ગુજરાતી, 'તું બહાર જઈને ઊભ 'નું જ ભાષાન્તર થયું.

(ગ) (પૃ. ૬૬) 'पुष्पकेण विमानवरेणापि तावत्कालो भवति' અધોરેખિત શબ્દો 'વખત લાગે છે'નું રૂપાન્તર છે. આ વાક્ય કોઈ પ્રાકૃતભાષી પાત્રનું નથી.

(ઘ) 'अद्यप्रतिपद्दिनं न किमप्यध्यापयिष्यामि' – (કાંઈ ભણાવીશ નહીં) અર્વાચીન જ લાગે છે.

(ઙ) રામ પોતાના પરિજનને પાછા વાળવા માટે કહે છે – 'भोः अस्माकं जीवितैः शापिताः स्थ' (પૃ. ૭૫) આ 'મારા જીવનના સોગન' આપવાનું કોઈ પણ પ્રાચીન શિષ્ટ સંસ્કૃતમાં જોયું સાંભળ્યું નથી.

(ચ) (પૃ. ૧૦૭) 'अस्य द्वयोर्भागयोर्द्वौ द्वौ स्तौ।' આમાં દ્વૌની પુનરાવૃત્તિ અર્વાચીન Idiom જ બતાવે છે.

(છ) 'अन्यान्युपयोगीनि शास्त्राणि' (પૃ. ૧૧૬) આમાં ઉપયોગીનો useful અર્થમાં પ્રયોગ સંસ્કૃત નથી.

(જ) (પૃ. ૧૨૭) अस्माकं गृहं तु भवतः स्वमेव। 'અમારું ઘર આપનું પોતાનું જ છે.' આ પણ અ-સંસ્કૃત છે.

(ઝ) (પૃ. ૧૩૬) यास्याव आधाय हृदि प्रसादं कल्ये वने। 'કાલે વનમાં જવું' માં 'कल्य'નો કાલના અર્થમાં જેવો પ્રયોગ અહીં થયો છે તેવો બીજે મળતો નથી. કોશમાં કલ્યનો અર્થ 'કાલ' હોય તે ન ચાલે, અહીં તો પ્રયોગની વાત છે.

(ઞ) (પૃ. ૧૪૮) ઉપર વપરાયેલ 'માનપ્રદ' શબ્દ પણ સંસ્કૃત લાગતો નથી.

(ટ) વૃદ્ધા પોતાના પતિની બાબતમાં, 'मम पुत्राणां पिता' (પૃ. ૧૬૪) જેવો પ્રયોગ કરે છે, તે પણ સંસ્કૃત કે પ્રાચીન પ્રાકૃત ભાષાને અનુરૂપ નથી.

(ઠ) (પૃ. ૧૭૯) સીતા કહે છે – 'सखि चन्द्रकले, भर्तृदारिके इति कथयसि यथा पूर्वं कथं न कथयसि सखि सीते इति॥' ચન્દ્રકળા રોજ સીતાને સખી કહીને બોલાવતી, પણ આજ ભર્તૃદારિકા કહીને બોલાવે છે. તેને સીતા આમ કહે છે. આમા 'कथ्'નો 'બોલાવવું'ના અર્થમાં ઉપયોગ અને આખા વાક્યનો અન્વય સંસ્કૃત Idiomને અનુરૂપ નથી.

(ડ) (પૃ. ૧૮૫) उपायः क्रियताम्' એમ છે. ઉપાયની સાથે 'कृ' ધાતુ સંસ્કૃતમાં પ્રાચીન નથી, 'उपायश्चिन्त्यताम्' બરાબર છે.

(ઢ) 'धिग मातवान् स्वार्थबुद्धिन्' (પૃ ૧૮૬) માં selfish ના અર્થમાં સ્વાર્થ; તેમ જ એ આખો સ્વાર્થબુદ્ધિ સમાસ અ-સંસ્કૃત છે

(ણ) 'किमत्र नव करणीयम्' (પૃ ૧૯૧) માં 'નવ' શબ્દ અ-સંસ્કૃત છે 'अपरं' કે 'अन्यत्' જ આવા સ્થળે યોગ્ય કહેવાય

(ત) રામ સીતાનો સમ્બન્ધ જાહેર કરતા લાંબા ભાષણને અંતે જનક કહે છે (પૃ ૨૦૦) 'यदेव उभयोस्तुल्यगुणयो राजवशयो सबन्ध सर्वैर्भवद्भिरनुमतश्चेत् त्रि स्वस्तीति भवन्तो ब्रुवन्तु।' આ 'ત્રણ વાર સ્વસ્તિ બોલો' અને પછી બધા ત્રણ વાર 'स्वस्ति, स्वस्ति, स्वस्ति' એમ બોલે છે, તે બધુ આજના three cheersની જ યાદી આપે છે

(થ) (પૃ ૨૦૩) 'अन्ये परशुराम प्रणमन्ति तत आशिषो लभन्ते च।' આ પરોક્ષ રચનાનુ આખુ વાક્ય અ-સંસ્કૃત છે 'તેની પાસેથી આશિષ મેળવે છે' મા તો get blessings from him ની જ સ્પષ્ટ અસર છે 'आशिष लभ्'નો આવો ઉપયોગ સંસ્કૃત નથી આના ઉપરાંત બીજા ઘણા પ્રયોગો મળી આવે એમ છે આ બધા પ્રયોગો વિષે મારે ખાસ તો એટલુ જ કહેવાનુ છે કે સ્વપ્નવાસવદત્તાદિના નાટકોની ભાષાના idiom ની પાસે આ બધા પ્રયોગો અ-પ્રાચીન લાગે છે, ઉપરાંત એક અર્વાચીન કલ્પનાનો પ્રયોગ પણ અહીં જ નોંધી લઉં છુ (પૃ ૧૫૬) —सरस्यगाधसलिले राजन्ते मानसौकस । रसपूर्णे कवेश्चते नवा भावा इवोज्वला ॥ આમાંના ઉત્તરાર્ધની ઉપમા કયા પ્રાચીન સંસ્કૃત પુસ્તકમાં મળે?

## અર્વાચીન કૌટુમ્બિક અને સામાજિક વાતાવરણ

૨ આ નાટકમાં નિરૂપાયેલુ કૌટુમ્બિક અને સામાજિક વાતાવરણ અર્વાચીન લાગે છે એનાં દૃષ્ટાંતો આપુ

(ક) ૧૫ અને પછીનાં પૃષ્ઠો ઉપર કૌશલ્યાદિ ત્રણે રાણીઓ 'મારી સમ્ભાવના પહેલાં કરો' એવા જે સંદેશા મોકલે છે તે પ્રાચીન નાટકોને મુકાબલે અર્વાચીન જ લાગે છે જેવા કંઈક આવી તેમ જ પૃ ૫૩ ઉપર છે તેવી અદેખાઈ પ્રેમાનંદના રોષદર્શિકામાં મળે પણ પ્રાચીન સંસ્કૃત નાટકમાં એ ન મળે

(ખ) પૃ ૭-૯ ઉપરની વિદૂષકની આખી વાત અર્વાચીન વાતાવરણ ઊભુ કરે છે વિદૂષકને લાડુનો શોખ છે, તે તો બરાબર પણ 'તુ કેટલા લાડુ ખાઈ શકીશ'થી માંડીને મોદકખાદનનુ જે પૃથક્કરણ કર્યુ છે, તે બધુ પ્રાચીન નાટકમાં અવાસ્તવિક લાગે છે

(ગ) ત્રીજા અંકના વિષ્કમ્ભકમાં નિરૂપાયેલા ગન્ધર્વો સરયૂ નદીમાં નહાવા કરે છે તેનુ કારણ એવુ આપ્યુ છે કે, અમે તો હિમાલયના ઠંડા પ્રદેશમાં રહેવાવાળા, અમારાથી અહીંની ગરમી ક્યાંથી સહાય? તેમાં પણ આ તો ઉનાળો! કેમ જાણે વિલાયતથી સાહેબલોક આવ્યા હોય નહીં!

(ધ) પાચમા અકના વિષ્કમ્ભકમા તામ્યાયન દનીન કરે છે ' રામ વગેરે રાજપુત્રો બધી વિદ્યામા કુશળ થાય એમા શુ ? આપણે પણ થઈએ પણ એમને તો બધી સગવડ મળે અને આપણે તો હાથમહેનત કરી ભણવુ એટલે આપણી અલ્પવિદ્યા એમની બહુ વિદ્યાથી શ્રેષ્ઠ (શ્રેષ્ઠનો આ પ્રયોગ પણ અ-સસ્કૃત છે) ઋષિઓ એના વખાણ કરે છે તે એની વિદ્યાના નહીં, પણ એનાં રાજપુત્રત્વના ' લગભગ સમાજવાદી લાગે એવી આ દનીન સસ્કૃત નાટકમા અસ્થાને છે

(ક) પૃ ૧૫૩ થી પૃ ૧૬૬ સુધી જે વસ્તુ આલેખાયુ છે તે હુ આહ્વાનપૂર્વક કહુ છુ કે કોઈ પણ પ્રાચીન સસ્કૃત પુસ્તકમાં એની રીતે વર્ણવાયનુ મળે જ નહીં એ આખો ભાગ આજકાલ આપણે શાળા મહાશાળાઓમાં ' ગ્રામ્યજીવન અને નગરજીવન ' ( Village life vs city life ) ઉપર નિબન્ધ લખાવીએ છીએ, તેવો એક સવાદાત્મક નિબધ જ છે આ મુદ્દો બહુ અગત્યનો છે, તેથી એમાંથી કેટલીક વિગતો નીચે આપુ છુ વિશ્વામિત્ર કેમ જાણે રામલક્ષ્મણને પદાર્થપાઠ ન આપતા હોય એવુ જ એ આખુ વર્ણન છે.

(પૃ ૧૫૩) વિશ્વામિત્ર સિદ્ધાત મૂકે છે नगरादिषु रम्यत्व कृत्रिम न च सर्वभोग्य ततो न यथार्थम्।

( પૃ. ૧૫૪ ) दूरे वसतो नगराच्च सन्तत ।
पणन्ति नाम्न लघुलब्धतोषिता ॥

ખેડૂતો પણ અન્નનો વિક્રય કરે છે કે નથી કરતા એ આખી દલીલ જ નવીન છે

( પૃ ૧૫૫ ) पुरेषु कृत्रिम सर्व अनेच वास्तविक। આ વિરોધ બરાબર નિબધની રીતિએ અપાયો છે ( અહી ' વાસ્તવિક ' શબ્દ પણ અ-સસ્કૃત લાગે છે )

( પૃ ૧૫૮ ) પદાર્થપાઠને અનુરૂપ શૈલી કરતા વિશ્વામિત્ર તેમને જગતનો તાત એવો ખેડૂત બતાવી કહે છે पश्यत पुर स्थित कृषीवलम्।

क्षेत्रम् कृष्ट हलेन प्रथमकठिन बीजरोहस्य योग्यम्
कृत्वा प्रक्षिप्य धान्य प्रकृतिवशमवाप्तत्रचोत्पाद्य धासान्।

रक्षित्वाहर्निश तच्छ्रमसुफलफल धारयमाप्त्वाप्रकामम्
क्षेत्राजीवो मयेत्' सुखमपि तृणवन्मन्यते साम्प्रत स ॥

१ ( પૃ ૧૫૯ ) આજના કોઈ પણ કોલેજીઅન પેઠે ઉત્સાહમાં આવીને લક્ષ્મણ બોલી ઊઠે છે अहो श्लाघनीयवृत्तय इमे कृषीवला । અને રામ પણ એવા ઉત્સાહમાં તણાતાં કહી દે છે ( પૃ ૧૬૦ ) अहमिच्छामि नगरमेवैषा बहूक्षयम्। ( હુ ઇચ્છુ છુ—વાળુ આ આખુ વાક્ય અ-સસ્કૃત છે તેમાં પણ नय्‌નો આ ઉપયોગ તો સાવ અર્વાચીન છે ) येन नगराणि निर्चिंतनाकपुराणि तपोवन करानि भवन्ति।

આજના ગ્રામસુધારકના અને શહેરસુધારકના જ વચનો ! પૃ. ૧૬૦ પણ વિશ્વામિત્ર રામને વારે છે અને લાંબુ ભાષણ આપે છે "नगरेषु वसतामेतेषां सर्वगुणा नष्टा भविष्यन्ति। एते तत्र कृषिकर्म विस्मरिष्यन्ति।' (મને તો આ બધાં વાક્યો ગુજરાતી લાગે છે ) વિશ્વામિત્રનુ એ આખુ વાક્ય જ અર્વાચીન માનસને પ્રતિબિંબિત કરે છે

પૃ ૧૬૧ પછી વિશ્વામિત્ર કહે છે नगरनिवासिभ्यां शुचम्या ग्राम्यशोभा (ગ્રામ્યનો આ પ્રયોગ પણ પ્રાચીન નથી જ ) सदैव नव्यतमास्यति। ગ્રામજીવનનો આટલો બધો સ્પષ્ટ અને સીધો પક્ષપાત કયા પ્રાચીન સસ્કૃત પુસ્તકમા મળશે ?

પૃ ૧૬૨ સાજે ધણુ પાકુ આવે છે એ જોઈ રામ કહે છે, अहो रम्यं दृश्यमिदम् गवां प्रयागमनं वनात् વગેરે નવુ શ્લોકનુ વર્ણન અર્વાચીન નિબધનો જ એક મુદ્દો છે

પૃ ૧૬૩ પદાર્થપાઠને પૂરો કરવા ખેતરથી પાછી ફરતી એક વૃદ્ધા કણબણને રોકીને વિશ્વામિત્ર તેને કેટલાક પ્રશ્નો પૂછે છે એ આખો સવાદ અર્વાચીન છે તેમા પણ વૃદ્ધા વિશ્વામિત્રને પૂછે છે 'આ બે કોણ છે ' અને વિશ્વામિત્ર કહે છે ' આ રામ-લક્ષ્મણ છે ત્યાં તો હમણાંના વિનયશીલ સમાજવાદીની પેઠે રામલક્ષ્મણ ( પૃ ૧૬૪ ) सविनयो रामोऽभिवादये અને आर्य रामानुजोऽभिवादये કહેતાકને એ વૃદ્ધાને પગે લાગે છે આ આખુ માનસ અર્વાચીન છે છેલ્લાં ત્રીસ વર્ષથી વધુ જૂનુ નથી એમ પણ કહી શકાય

પૃ ૧૬૫ અન્તે રામ બોલી ઊઠે છે सत्यं देवतुल्यभास इमे ( ग्रामजना )

( પૃ ૧૬૬ ) છેલ્લે પદાર્થ પાઠ આપી sum up કરતાં જેમ શિક્ષક પ્રશ્ન પૂછે તેમ વિશ્વામિત્ર પૂછે છે वत्सौ किमर्थं कृषीवला मया वां दर्शिता। વગેરે

આ બધુ અગ્રેજી કેળવણી શરૂ થઈ તે પહેલાંના કોઈ પણ પુસ્તકમા આવી રીતે હોય જ નહીં, એમ હુ ભારપૂર્વક કહુ છુ

## હાથપ્રતો અને પાઠાન્તરો

(૩) આના કર્તાએ તથા ટીકાકારે આને ભાસનુ મનાવવાનો ખાસ પ્રયત્ન કર્યો હોય એવી શકા પણ થાય છે પરતુ એની વધુ વિગતોમાં ઊતર્યા વગર એક જ મુદ્દો નોંધીશ

(ક) આની બે હાથપ્રતો મળી છે એમ પ્રકાશકે જાહેર કર્યું છે એમાંથી એક સવત ૧૭૨૭ની લખેલી છે અને બીજી હસ્તિનાપુરનિવાસી દેવપ્રસાદ શર્માએ સવત ૧૮૫૮માં લખી છે, એમ પણ એમણે લખ્યુ છે ભાસના નાટકોની બધી જ હાથપ્રતો દક્ષિણમાંથી જ મળી આવી છે તેની આ હાથપ્રતો પ્રમાણિક હોય તો તો ઉત્તરમા લખેલી એના નાટકની એક હાથપ્રત મળી છે, એ મુદ્દો ભાસના આખા પ્રશ્નમા ઘણો ઉપયોગી થાય પણ હાથપ્રતો માટે શકા જાય એવુ છે પ્રકાશકે એક પ્રત ઉપરથી મૂળ વાચના ઘડી છે અને બીજીમાંથી પાઠાન્તરો આપ્યા છે, એમ લાગે છે આ પાઠાન્તરો તપાસતાં બીજા સસ્કૃત પુસ્તકોમાં મળે છે એનાથી ભિન્ન પ્રકારનાં લાગે છે

(૧) પહેલા અંકનાં આમાં ૨૨ પાનાં છે, તેમાંથી છેલ્લે પાને એક પાઠાન્તર મળે છે, બાકી પહેલાં ૨૧ પાનામાં એકે પાઠાન્તર મળતું નથી; તેમ કુલ ૨૦૭ પાનાં છે, તેમાંથી છેલ્લાં ૪૮ પાનાંમાં ( ૧૬૦ થી ૨૦૭ ) પણ એકે પાઠાન્તર મળતું નથી. વચલાં ( ૨૨ થી ૧૬૦ સુધીનાં ) પાનાંમાં દર બેત્રણ પાને પાઠાન્તર મળે છે. જ્યારે શરૂઆતમાં અને અંતમાં સંખ્યાબંધ પાનાંમાં કાંઈ જ પાઠાન્તર ન જ મળે, એવી સ્થિતિ બીજા કોઈ પુસ્તકમાં જોઈ નથી.

(૨) કેટલાંક પાઠાન્તરો તો ઉપજાવી કાઢવા જ લખ્યાં હોય, એવો ભાસ થાય છે. ખાસ કરીને જુઓ પૃ. ૨૭, ૩૦, ૩૨, ૩૩, ૪૦, ૪૮, ૫૧, ૫૬, ૬૫, ૭૧, ૮૮, ૯૬, ૧૦૭, ૧૧૬, ૧૨૫ વગેરે એમાંથી એકબેનાં દૃષ્ટાન્ત અહીં નોંધું :

( પૃ. ૨૭ ) મૂળમાં 'ચનસિઓ ' છે, તેનું પાઠાન્તર ' ચત્તારો ' છે. આમ માત્ર પર્યાયનું જ પાઠાન્તર જરા વિચિત્ર છે.

( પૃ. ૩૦ ) स्वस्थाने तिष्ठ નું પાઠાન્તર स्वनियोगमशून्यं कुरु જેવું પાઠાન્તર માત્ર Paraphrase જ છે.

(પૃ. ૩૨) चिन्तेयं त्यज्यतां लघु । એમાં મૂળમાં लघु છે પણ પાઠાન્તરમાં આમ લખ્યું છે: " लघु=शीघ्रम्। लघु=नगुर्वी। उभयामपि पुस्तकयोरस्ति । પાઠાન્તરમાં બેય સાચાં છે એમ બતાવવાનો મોહ જ અહીં છે ને ?

(પૃ. ૩૩) नयविनयपूर्णो ને બદલે मनुजगुणपूर्णो એવું પાઠાન્તર છે. તે પણ જરા અસાધારણ છે.

## કાલિદાસાદિનું અનુકરણ

(૪) આ નાટકમાં કાલિદાસાદિનું અનુકરણ ઘણે સ્થળે છે. કેટલાંક ઉદાહરણો આપું :

(ક) (પૃ. ૭) विदूषकः किं मम सुवर्णैर्यानि न खाद्यन्ते पीयन्ते न च परिधीयन्ते। સરખાવો સ્વર્ગ વિશેનું यत्र न खाद्यन्ते न पीयन्ते । વાળુ વિક્રમોર્વશીયમના વિદૂષકનું વાક્ય.

(ખ) ( પૃ. ૬૦–૬૧ ) અહીં શાકુન્તલનાં ' પરિહાસવિજલ્પિતં સખે 'વાળો આખો પ્રસંગ અનુકરાયો છે.

રાજા વિદૂષક વિશે વિચારે છે :

( स्वगतम् ) चपलोयं बटु कलहप्रिय । न च फलदर्शी । गूढोत्पादितोपि क्षोभ. शंकां जनयति । भवतु एवं तावत् ।

(प्रकाशम्) सखे सुंदरक कथाप्रसंगेनैषाय राज्यदायविचार उद्भूतः न किमपि कस्यापि वचो यथार्थं मन्यस्व ।

क्व नृपत्यमनल्पविप्लवं
क्व कुमाराः सुकुमारचेतसः ।
परिहासविजल्पितं सखे ॥
परमार्थं न हि मन्यतां वचः ॥

(ગ) પૃ ૮૫ વૃક્ષ બાળવાને રામ બાણ છોડે છે ત્યાં ભરત કહે છે:

आर्य प्रसीद । तस्मिन् वृक्षे दग्धे सर्वे वृक्षवासाः पक्षिणो निराश्रया विपद्यन्ते
न खलु न खलु बाणाः पक्षिणोऽनागसस्ते
सहपृथुककलत्रैस्तत्र वासः कृतस्तैः ।
क्व बत विहगदेहाश्रयता लाघवेन
क्व बत पुनरशनिकल्पा मृत्युदूता शरास्ते ॥
आर्तत्राणं दस्युनाशं क्षत्राः शस्त्रेण कुर्वते
नानागसां पीडनं तु संहरार्य ततः शरम् ॥

શાકુન્તલના न खलु न खलु અને आर्तत्राणाय वः शस्त्रं વાળા શ્લોકો તજ્જ્ઞોને બતાવવા પડે તેમ નથી.

(ઘ) છઠ્ઠા અંકમાં (પૃ. ૧૭૮) રામ સીતાને જોવા ઇચ્છે છે, ત્યાં જે શબ્દો સખીઓથી શાકુન્તલમાં, શકુન્તલાનો પ્રથમ નાટ્યાવતાર થાય છે, તે જ શબ્દોથી સીતાનો, અહીં થાય છે.

(ઙ) (પૃ. ૧૮૦) સીતાને જોઈને દુષ્યન્તની પેઠે રામને પણ શંકા જાય છે કે આ મને અપરિગ્રાહ્ય હશે તો?

રામ કહે છે:

कस्यापि ब्रह्मर्षेर्दुहिता भवन्तीयं ममागम्या न स्यात् अन्यवधूर्मन्त्रिणी (સરખાવો રઘુવંશ) वा दुष्प्रापा भवेत् । तदा स्वयमेव मया रामेणास्या मनो निहितम् । (विचिन्त्य) नैवं भविष्यति । इयं हि

नैवागम्या न दुष्प्रापा यन्मनो मेऽत्र धावति ।
कृत्याकृत्यविवेके तु प्रमाणं हि सतां मनः ॥

શાકુન્તલમાંના असंशयं વાળા શ્લોકની યાદ આપવાની જરૂર છે?

આ અને બીજાં અનેક સામ્યો ઉપરથી ટીકાકાર એવો મત બાંધે છે કે કાલિદાસાદિએ આ નાટકમાંથી તે તે પ્રસંગો, શ્લોકો આદિનું અનુકરણ કર્યું છે. પરંતુ એ દલીલ કોઈ રીતે ટકી શકે તેવી નથી: ભાસના બીજા કોઈ નાટકમાં નહીં અને આમાં જ કેમ 'આટલાં બધાં સ્થાનો છે જેનો પાછળના કવિઓએ ઉપયોગ કર્યો છે?

## સારાંશ

(૫) આ બધું જોતાં મારો મત એવો થાય છે કે આ નાટક ભાસનું નથી જ; એ તે અંગ્રેજી કેળવણીની અસરવાળા કોઈ આધુનિકની કૃતિ છે. શાસ્ત્રીજીએ આપેલાં કારણોથી મારો તે વિરુદ્ધ મત જ છે. આની ભાષા પ્રાચીન નથી, આમાં વસ્તુકલ્પનાનું શ્રેષ્ઠત્વ પણ નથી. ઊલ[illegible] ઘણી જગ્યાએ કલ્પનાની વિકૃતિ છે. આમા રસભાવાલંકારાદિ સાદા છે. પણ કાવ્યત્વની દૃષ્ટિએ તેમ જ ભાસનાં અન્ય નાટકોની સરખામણીએ એ ભાગ્યે જ મનોહર છે. આ જ પ્રકાશકે એ[illegible] બીજું સંસ્કૃત પુસ્તક પ્રસિદ્ધ કર્યું છે. તેનું નામ છે કૃષ્ણચરિત. તેમના કહેવા મુજબ એ ગુપ્તવંશન[illegible] મહારાજાધિરાજ સમુદ્રગુપ્તની કૃતિ છે. એનો હજી મેં પૂરો અભ્યાસ કર્યો નથી, એટલે એના વિ[illegible] અહીં કશું લખતો નથી; પણ યજ્ઞફલ ઉપરથી જન્મેલી શંકાથી એ પણ મુક્ત નથી.

જાન્યુ.-ફેબ્રુ. ૧૯૪[illegible]

# શાકુન્તલનું ભાષાન્તર*

ભાષાન્તર કરવામાં શું જોઈએ—કલા ? અભ્યાસ ? બહુશ્રુતતા ? કવિત્વ ? રસિકતા ? પ્રતિભા ! સર્જનશક્તિ ? સહાનુભૂતિ ? ઐતિહાસિક દૃષ્ટિ ? કે આ બધું ? આપણે ત્યાં જે ભાષાન્તરો થયાં છે તેમાં જવાબદારીના પૂરતા ભાન સહિત કેટલાં થયાં છે ?

શાકુન્તલનાં ગુજરાતીમાં છએક ભાષાન્તર થયાં છે, તેમાંથી ઘણાંખરાંમાં ભાષાન્તરકાર ભાષાન્તર વિશેની પોતાની સમજણ સ્પષ્ટ કરે છે. આ ભાષાન્તરના નિવેદનમાં ભાષાન્તરકારે પોતાનું દૃષ્ટિબિન્દુ આમ વ્યક્ત કર્યું છે:

> પરન્તુ મ્હારી ભાવના મૂલના જે જે પાઠ સ્વીકાર્ય ઠરે તેના અતિનિકટ પ્રતિબિમ્બરૂપ તરજુમો જ કરવાની અને સંસ્કૃત પંડિતો તેમ મૂલના પરિચયીઓ અને અભ્યાસીઓ સામાન્ય તરજુમા સરલતા શૈલી પ્રસાદ કે એવા કોઈ બીજા ગુણો માટે જુવે ત્યારે આ તરજુમાને મુખ્યત્વે શુદ્ધિની દૃષ્ટિએ અને શાસ્ત્રીય ધોરણે તપાસે એ તો આ સાહસ માગી જ લે છે.

સામાન્ય રીતે, મૂળ કૃતિની શૈલી, રસ, કવિત્વ વગેરેને બરાબર જાળવીને તેને બીજી ભાષામાં ઉતારવી તે ભાષાન્તર; પણ સંસ્કૃત ભાષાના કોઈ પણ પુસ્તકના ભાષાન્તરમાં ભાષાન્તકારની-જવાબદારી ઘણી વધારે હોય છે. જે મંસ્કૃત પુસ્તકો આજે પ્રસિદ્ધ થયાં છે કે થાય છે તેમાંથી એકે એવું નથી કે તેના મૂળ સ્વરૂપમાં આજે મળ્યું હોય, જેથી પાઠાંતરો વગરનું તે હોય (એક જ પ્રત મળી હોય તો જુદી વાત.) સંસ્કૃત મૂળના પ્રકાશન વખતે આ પાઠાંતરોને પરીક્ષક દૃષ્ટિએ તપાસી, તેની યોગ્યતાયોગ્યતાએ મૂળ પાઠો નક્કી કરાય છે. એટલે મંસ્કૃત પુસ્તકના ભાષાન્તરકારની પણ આ પહેલી ફરજ થઈ પડે છે. પોતે જે મૂળનું ભાષાન્તર કરનાર છે તે મૂળને શુદ્ધ રૂપે નક્કી કરી લીધા વિના શુદ્ધ ભાષાન્તર કેમ થઈ શકે ? છતાં આપણા ભાષાન્તરકારો આ શાસ્ત્રીય વૃત્તિ બતાવવામાં બહુ કૃપણ નીવડ્યા છે, તે એટલી બધી હદ સુધી કે ન્હાનાલાલ કવિ કે મનસુખલાલ ઝવેરી જેવા પણ પોતે અમુક આવૃત્તિને (જુદી જુદી હાથપ્રતો મેળવવાની તકલીફ તો તેઓ લે જ શેના !) અનુસરીને ભાષાન્તર કર્યું છે એટલું નોંધવાની પણ તસ્દી નથી લેતા. શ્રી ખબરદારે મોનીઅર વિલિયમ્સની આવૃત્તિ સાથે પોતાનું ભાષાન્તર સરખાવ્યું હતું એમ નોંધ્યું છે; પણ એ ભાષાન્તર તો આજે લગભગ કાલગ્રસ્ત થઈ ગયું છે, તે મૂળ મરાઠી ઉપરથી ભાષાન્તરાયું તેને લીધે,

---

* **અભિજ્ઞાન શકુન્તલા નાટક : સમશ્લોકી અનુવાદ મનનિકા ટીકા સાથે, કર્તા બલવન્તરાય કલ્યાણરાય ઠાકોર : વિભાગ ૧ : મૂલ્ય: પુસ્તકાલય સહાયક સહકારી મંડળ લિમિટેડ, રાવપુરા, વડોદરા, સુધારેલી આવૃત્તિ. ૧૯૩૧.**

તેમાંની અનેક અશાસ્ત્રીય રીતને લીધે અને મૂળને અનુસરતી શૈલી કે પ્રસાદના અભાવને લીધે ?

## મૂળની શુદ્ધિ વિશે ચિવટ

જવાબદારીનું ભાન હોય એવા આપણા ત્રણ ભાષાન્તરકારો—દી બ કેશવલાલ ધ્રુવ, સ્વ. કિનાભાઈ અને શ્રી બળવન્તરાય ઠાકોર અને શાકુન્તલ જેવા સર્વાંગસુન્દર નાટકને માટે આપણને પ્રો ઠાકોર જેવા સહૃદય અને અભ્યાસક ભાષાન્તરકાર મળ્યા તે આપણું સદ્ભાગ્ય જ ગણાવું જોઈએ આ ભાષાન્તર એક નવી દિશા જ સૂચવે છે અને બીજી ગમે તેની વિગતોમા મતભેદ રહે, પણ એટલુ તો જરૂર કહેવુ જોઈએ કે શ્રી બળવન્તરાયે સૂચવેલી આ દિશા વગર એકે ભાષાન્તર સફળ ન જ થાય એટલે આ ભાષાન્તરનો પહેલો ગુણ તે મૂળની શુદ્ધિ વિશેની તેમની અભ્યાસક ચિવટ ઉપર કહ્યુ જ છે કે કોઈ પણ સંસ્કૃત પુસ્તકનુ ભાષાન્તર કરનારની પહેલી ફરજ પોતાનુ શુદ્ધ મૂળ નક્કી કરવુ તે કવિકુલગુરુ કાલિદાસ જેટલો બીજો કયો કવિ લોકપ્રિય છે, હિન્દમાં ? આ

૧. શાકુન્તલના જુદા જુદા બધા ય ભાષાન્તરના તુલનાત્મક અભ્યાસની વિગતોમા ઊંડા ઊતરવાની આ જગ્યા નથી તોપણ પ્રસંગ છે એ ને આટલુ નોંધ્યા વગર નથી રહેવાતુ

૨. ન્હાનાલાલ કવિનુ ભાષાન્તર (શાકુન્તલનુ તેમજ મેઘદૂતનુ) જેમ ઓછુ વંચાય તેમ સારુ (જેને વાચવુ હોય તે તેનુ અર્પણ અને પ્રસ્તાવના ભલે વાચે, ભાષાન્તર તો નહિ જ) તેની બીજી આવૃત્તિ પણ આ જ રૂપમા ન થાય તો ઠીક એ ભાષાન્તર વાચતા તો કાલિદાસ કોઈ અપક્વ પ્રતિભા વગરનો ઊગતો કવિ હોય તેવુ લાગી જાય છે કવિ ન્હાનાલાલ રસિક છે કવિ છે તેથી કાલિદાસનુ રસિકત્વ અને કવિત્વ જરૂર પારખી શકતા હશે પણ આ ભાષાન્તરમા તો નથી રસિકત્વ કે નથી કવિત્વ કાલિદાસ જેવા સુંદર કલાકારને (અને ધ્યાનમા રાખવુ જોઈએ કે કાલિદાસ કલાકાર પ્રથમ હતો ભવભૂતિની પેઠે ઊર્મિવશ કવિ જ માત્ર ન્હોતા) હાથે ઘડાએલા સ્વરલાલિત્યવાળા પદ્યોનુ તો આમા ડગલે ડગલે ખૂન થયુ છે, તે કવિ ન્હાનાલાલના પિંગળના નિયમો અવગણવાની હોંશને લીધે વળી 'ગદ્યભાગમા કાલિદાસીય શબ્દરચના પાળવા પ્રયત્ન છે ' એમ તેમણે પ્રસ્તાવનામા જાહેર કર્યું છે તેને તેઓ શબ્દશઃ વળગી રહ્યા લાગે છે સંસ્કૃત ભાષામા ગદ્યના જે મરોડ જે ઝોક આવે વાક્યરચનાના જે લટકા થઈ શકે તે બધા જ ગુજરાતીમા પણ આવી શકે જ એવી કંઈક તેમની માન્યતા લાગે છે પરિણામે તેમના ઘણા ખરા સમાસો (અને કવિનો સમાસો—નવીન સમાસો વાપરવાનો શોખ ક્યાં ઓછો જાણીતો છે ?) કૃત્રિમ અને કર્કશ લાગી જાય છે અને વળી કવિશ્રી ભાષાન્તર કરવા વખતે ઉતાવળમા હશે કે કોણ જાણે શુ પણ કેટલીક જગ્યાએ તો અર્થની અશુદ્ધિ પણ આવી ગઈ છે, એ યે કૃત્રિમ અને કર્કશ ગદ્ય પ્રાસાદિક નહિ એવુ અતાદૃશ પદ્ય અને અર્થની અશુદ્ધિ આ ત્રણ અતિગંભીર ક્ષતિઓને લીધે જ આ ભાષાન્તર વંચાતુ બંધ થાય તો ઠીક એમ ઉપર ઇચ્છ્યુ છે તેમનુ મેઘદૂત પણ આવા જ દોષો બતાવે છે નાહક કવિશ્રી શા માટે ભાષાન્તર કરવાની તકલીફ લેતા હશે ? (ઉપલી બધી ટીકા તેમના ભાષાન્તરો પર ને જ છે એ શુ સ્પષ્ટ કરવાની જરૂર છે )

૩. મનઃસુખલાલ ઝવેરીનુ ભાષાન્તર લોકપ્રિય થવાનો સંભવ છે કેમકે તેમનો આ છાયારૂપ અનુવાદ સામાન્ય રીતે સુવાચ્ય બન્યો છે છતા એક મહત્ત્વની અને અક્ષમ્ય ત્રુટી તેમા આવી ગઈ છે છાયારૂપ અનુવાદ કરી શાકુન્તલને લોકગમ્ય બનાવવાની લાલચમા કેટલાક પ્રસંગો સારી પેઠે ગ્રામ્ય બની ગયા છે તે અસહ્ય છે ખાસ કરીને મૂળને મુકાબલે પહેલા અંકમા શકુન્તલા કેટલીક જગ્યાએ (જુઓ પૃ ૧૨, શકુન્તલાનુ પહેલુ અને બીજુ ભાષણ પૃ ૧૬, લીટી ૧૫ પૃ ૧૭ શકુન્તલાનુ છેલ્લુ ભાષણ વગેરે) આજની અભણ અસંસ્કારી છોરી જેવી (સત્યભામાઓ કે રંગીલી સત્યભામા જેવી) ચીતરાઈ ગઈ છે અને વિદૂષકનુ પાત્ર પણ કાલિદાસમાં હોય છે તેના કરતાં વધુ ગ્રામ્ય બન્યુ છે (જુઓ પૃ ૨૧, લીટી ૧' પૃ ૮૯, લીટી ૨, વગેરે)

લોકપ્રિયતા જ તેના મૂળની અશુદ્ધિના કારણરૂપ બને છે, કેમકે એટએટલા લહિયાઓએ શાકુન્તલ ની નકલો ઉતારી હશે અને ઉતારતાં પોતાનુ ડહાપણ ડહોળ્યુ હશે તેમ જ એટએટલા રસિકો તેમા ઉમેરણ કે ફેર કરવાના પ્રલોભનો દબાવી નહિ શક્યા હોય કે. આજે તેની વાચના દેશદેશવાર જુદી જુદી ઉપલબ્ધ થાય છે અને છતા યે મૂળ શાકુન્તલની એક પણ પ્રત સોળમા સૈકાથી જૂની આજે મળી નથી એ આપણા દુર્ભાગ્યની વાત છે દેવનાગરી, કાશ્મીરી, મદ્રાસી અને બગાળી–દરેક વાચનામાં બહુ મહત્ત્વના તફાવતો ઘણા નથી એ ખરુ, પણ કેટલાક તો એવા જરૂર છે કે તેને કોઈ પણ અભ્યાસક અવગણી ના શકે[૨] દા ત. પહેલા અકના બે શ્લોકો જ્યાં રાજા તપોવન-ભૂમિનુ વર્ણન કરે છે ત્યા દેવનાગરીમા એક શ્લોક છે, તો બગાળી અને કાશ્મીરીમા બે છે, અને બે ય શ્લોકો જોઈએ એમ શ્રી બલવન્તરાયે પૂરતી સંતોષકારક રીતે સાબિત કર્યું છે આજે તો ઉપવન ઉદ્યાનનો પર્યાય થઈ પડ્યો છે, પણ કાલિદાસના સમયે તેનો અર્થ ઉદ્યાન અને વગડાના મિશ્રણથી ઊપજતો અર્થ જ હશે એમ તેમની સાથે કબૂલવાની ફરજ પડે છે, ખાસ તો ઉપવન અને તપોવન–એ બે ભેદ યાદ રાખીએ ત્યારે બીજા મુખ્ય અગત્યના પાઠાતરોમા, ચોથા અંકની શરૂઆતમા બગાળી અને કાશ્મીરીમાં શિષ્ય ચાર શ્લોક બોલે છે તે, ત્રીજા અકની શરૂઆતમાં કોઈ ચાર શ્લોક રાખે છે તો કોઈ પાચ, પણ ઉત્તર તરફની વાચનામા મળતા આઠે શ્લોકો અનુરૂપ છે તે, વગેરે પાઠાતરો મૂળના ઔચિત્યને પૂરેપૂરુ બહાર લાવે છે અને આ બધી જુદી જુદી વાચનાની તુલનાત્મક દૃષ્ટિએ ચર્ચા કરી, પાઠો નક્કી કરનાર ગુજરાતના વિદ્વાનોમાં જ નહિ, પણ આખી દુનિયાના સસ્કૃત પડિતોમા યે શ્રી બલવન્તરાય ઠાકોર પહેલા હતા તેની પહેલા જુદી જુદી વાચના મુજબ જુદી જુદી આવૃત્તિઓ છપાઈ હતી તે ખરુ, પણ તે બધીનો સમન્વય કરી જુદા જુદા પાઠોને દૃષ્ટિફલકમાં સપૂર્ણ ગોઠવી તેમને તોળી, ફરી તોળી શુદ્ધ પાઠ નક્કી કરતો તેમનો લેખ[૩] આજે પણ માન ઉપજાવે છે, અને એ લેખને પરિણામે ઘટતા સુધારા અને ફેરફારવાળી આ આવૃત્તિને નવી આવૃત્તિ નહિ પણ નવુ જ ભાષાન્તર ગણવુ જોઈએ

પણ વાચના નક્કી કર્યે ભાષાન્તરકારનુ કામ કઈ પતી નથી જતુ શુદ્ધ પાઠ નક્કી કરી તેનુ જ ભાષાન્તર આપવુ અને છતા કેટલેક સ્થળે પરીક્ષક બે પાઠ વચ્ચે નિર્ણય ન બાંધી શકે એવુ પણ બને ત્યારે બન્ને પાઠાન્તરોનુ ભાષાન્તર પણ આપવુ પડે વળી શુદ્ધ પાઠ નક્કી કરવામાં પણ હાથપ્રતોની બહુમતી પ્રમાણે જ પાઠ નક્કી ન થવા જોઈએ પણ આંતરિક વસ્તુગુફનની યોગ્યાયોગ્યતા નજર આગળ રાખીને જ તેને અનુકૂલ ઔચિત્યવાળા પાઠ જ શુદ્ધ ગણવા જોઈએ, એ સિદ્ધાન્ત શ્રી બલવન્તરાય ઠાકોરે પહેલી વાર નહિ તો પહેલી વાર પૂરતો ભાર દઈને સસ્કૃતના અભ્યાસકો સમક્ષ મૂક્યો આમ મૂળ પાઠોને નક્કી કરીને સંસ્કૃત અભ્યાસકોની તો તેમણે અમૂલ્ય સેવા કરી છે પણ તેનુ તાદૃશ ભાષાન્તર આપીને તેમણે ગુજરાતીઓને પણ પોતાના શાશ્વત ઋણ નીચે દાબી દીધા છે શકુન્તલાના બીજા ભાષાન્તરકારો જેમ મૂળને ઉવેખી ન શકે તેમ આ

૨ અહીં જે પાઠોમા દેવનાગરી વાચના શુદ્ધ ઠરે છે એવા પાઠોનો નિર્દેશ મે એટલા માટે નથી કર્યો કે આપણા લગભગ બધા જ ભાષાન્તરમાં દેવનાગરી વાચનાવાળી આવૃત્તિને જ અનુસરે છે

3 The Text of the Sākuntala, 1922, D B Taraporewala & Sons, Bombay Rs 1-8-0.

ભાષાન્તરને પણ ઉવેખી નહિ શકે. અને આ ભાષાન્તર પછીનાં બીજાં બધાં ભાષાન્તરો આની ઉપર જ મંડાયેલાં હશે, એમાં શંકા નથી. આ સેવા કંઈ જેવીતેવી ન કહેવાય.

## શુદ્ધિ અને પ્રસાદનો સમન્વય ઇષ્ટ છે

અહીં પ્રશ્ન થાય કે આવા તરજુમાથી સામાન્ય વાચકને કાલિદાસનો પૂરો ખ્યાલ આવે ખરો? કાલિદાસની અગાધ શક્તિ તેની જે પ્રાસાદિક શૈલીમાં દેખાય છે તે પ્રસાદ વગર મૂળની ખૂબી બરાબર ઊતરે ખરી? આની સામે આપોઆપ જ બીજો પ્રશ્ન ઉદ્ભવે છે. જો મૂળના અર્થને સચોટ ઉતારવામાં પ્રાસાદિક શૈલીનો ભોગ ન આપવો જોઈએ તો પ્રાસાદિક શૈલી ઉતારવા માટે મૂળની શુદ્ધિનો ભોગ સહી શકાય ખરો? ખરી સ્થિતિ તો એ લાગે છે કે આવા પ્રાસાદિક કવિના આવાં અનેકવિધ પાઠાંતરોવાળા પુસ્તકનું, મૂળને પૂરો ન્યાય આપી શકે તેવું ભાષાન્તર કરવું હોય તો આ બન્ને તત્ત્વોનો જેટલો બને તેટલો પૂરો સમન્વય કર્યા સિવાય છૂટકો નથી. અને એટલે જ "કાલિદાસના સર્વોત્તમ નાટકની સર્વગુણસમ્પન્ન છબી ગુજરાતીમાં કોઈ કાળે પણ થવા પામશે, તો તે ત્રણ કે ચાર નહીં પણ ઘણા પ્રયત્નો અને નાના પ્રકારની શક્તિઓવાળા લેખકોથી ઉત્તરોત્તર વધતી જતી સવળતાદ્વારા જ બની આવશે." આ ધ્યેયને પહોંચી વળવામાં બીજાં ભાષાન્તરો અને અનુવાદો કરતાં આ ભાષાન્તરનો ફાળો ઘણો મોટો રહેશે, કેમકે શ્રી બલવન્તરાય ઠાકોરે બીજાને કંટાળા ભરેલું લાગે એવું છતાં જે અત્યાવશ્યક છે તેવું કામ એક વ્યુત્પન્ન વિદ્વાનની પારંગતતાથી કરી દીધું છે. એટલું ખરું કે આ ભાષાન્તર સામાન્ય જનવર્ગને બહુ નહિ ગમે, પણ તે તો ભાષાન્તરકર્તા પોતે જ કબૂલે છે.

આવી શાસ્ત્રીય ચિવટ ન રાખવાના પરિણામે અર્થની અશુદ્ધિ આવી જાય ત્યારે જ તે ચિવટની ખરી કિમ્મત સમજાય. કવિ ન્હાનાલાલના ભાષાન્તરમાં આવી કેટલીક અક્ષમ્ય ભૂલો થઈ ગઈ છે. જુઓ : શકુન્તલાનું સંભારણું, આવૃત્તિ ૧ લી. (૧) પુસ્તકનું નામ કવિશ્રી 'શકુન્તલાનું સંભારણું' રાખે છે તે યોગ્ય છે? (૨) અંક ૧, શ્લોક ૪માં કવિશ્રી 'દયમાના'નો અર્થ 'હૃદયાળી' કરે છે તે. (૩) પાનું ૧૦, રાજાનું છેલ્લું ભાષણ 'હરિને ને હરિતને' (૪) પા. ૧૬, પ્રિયંવદાનું ભાષણ 'પયોધર વિસ્તરતા જોબનને' (૫) પા. ૩૪, રાજાનું પહેલું ભાષણ, 'એથી વળગી રહ્યો છું' (૬) પા. ૩૬, લીટી ૪, 'મૃગયાનું યે વ્યસન' (૭) પા. ૩૯, લીટી બીજી, 'ચિત્રે ચિતારી.' (૮) ચોથા અંકમાં દશ્વ માટે 'મહારાજ' વિશેષણ (૯) પા. ૮૩, શ્લોક નવમો ત્રીજી લીટી, 'પ્હેલ્લો' ઉત્સવનું વિશેષણ મૂક્યું છે તે. (૧૦) પા. ૮૭, શ્લોક ૧૭ લીટી ત્રીજીમાં મૂળનો અર્થ બરાબર નથી ઊતર્યો તે. (૧૧) પા. ૯૬, રાજાનું પહેલું 'ભાષણ,' નાગરિક માટે 'શહેરી'નો વાપર. (૧૨) પા. ૧૦૩, શ્લોક ૧૫, લીટી ૪, 'વાચ્ય'નો અર્થ 'ગાળ' કર્યો છે તે. (૧૩) પા. ૧૦૯, લીટી પહેલી 'ચતુરઈ.' આ બધાં સ્થળોએ, મેં બતાવ્યાં છે તે વચનોને મૂળની સાથે સરખાવીને વાચનારને જણાશે કે મૂળમાં અવિવક્ષિત એવા જ તે તે અર્થો છે. આ પરિણામ આવ્યું છે તે જ થી બલવન્તરાયની રીતની કેટલી આવશ્યકતા છે તે સિદ્ધ કરે છે.

અને આ શાસ્ત્રીય ચિવ્વટથી આ ભાષાન્તર, એક વિશિષ્ટતામાં તો ખાસ સફળ નીવડે છે. મૂળ શાકુન્તલમાં ચારેક શ્લોકો પ્રાકૃતમાં છે. તેનાં ભાષાન્તરો, બધા યે ગુજરાતી તરજુમામાં વાંચી જાઓ. વાંચતાં જ જણાશે, જે સંસ્કૃતથી ભિન્ન એની તલપદી પ્રાકૃત શૈલી પ્રો. ઠાકોર સિવાય બીજું કોઈ પકડી શક્યું નથી. આનું એક કારણ ભાષાન્તરકારના પ્રાકૃત જ્ઞાનને અભાવે, તેની સંસ્કૃત છાયા ઉપરથી જ ભાષાન્તર થયું હોય છે તે હોય. સામાન્ય રીતે બીજા છન્દો કરતાં આર્યાને યોગ્ય રીતે ઉતારવામાં કવિ ન્હાનાલાલ સફળ થયા છે અને છતાં આ પ્રાકૃત શ્લોકોનો તેમનો અનુવાદ વાંચો અને સાથે જ શ્રી બલવન્તરાયનો વાંચો. શૈલી શૈલીનો ભેદ તરત જણાઈ રહેશે. પાંચમા અંકનો પહેલો શ્લોક એટલી તો સુન્દર રીતે ઠાકોરે ઉતાર્યો છે કે તે સાંભળવાથી રાજાના रम्याणि वीक्ष्यવાળા હૃદયગદ્ગદ્વરોને સ્પર્શે તેવા ભાવનો ઉદ્ભવ સ્વાભાવિક અને ઉચિત લાગે છે. છેલ્લી લીટી 'અલિ, વિસરી શું ગયો જ આગલી ?'માં જે તલપદી છાયા આવી છે તે ન્હાનાલાલની 'મધુપ ! કાં ? વિસર્યો શું એને ?'માં નહિ જ મળે. તેમ છઠ્ઠા અંકના બીજા શ્લોકમાં છેલ્લું ચરણ – 'ઋતુમંગલ ! હૂં તું પર વારી !' – માં જે અંગત રસિક સ્પર્શ આવે છે તે બીજા કોઈ પણ ભાષાન્તરમાં નથી. આનું કારણ પ્રાકૃત ઉપરથી જ ભાષાન્તર કરતાં મૂળ છન્દને વધુ નિકટ રહી શકાય તે પણ હશે.

આ શાસ્ત્રીય ચિવ્વટનું બીજું પરિણામ તે, બીજાં ભાષાન્તરોને મુકાબલે આ ભાષાન્તરનું ગદ્ય સરળતામાં, વિશદતામાં અને શુદ્ધિમાં મૂળને વધુ નિકટ રહે છે તે છે. બીજા અંકનું વિદૂષકનું પહેલું ભાષણ અને ચોથા અંકનું અનસૂયાનું પૃ. ૫૭ પરનું બીજું ભાષણ, બધાં યે ભાષાન્તરમાં પૂરતી કાળજીથી વાંચનારને શાસ્ત્રીય ભાષાન્તર અને લોકગમ્ય ભાષાન્તરના ગદ્યનો તફાવત સમજાશે.

## સમશ્લોકીમાંની છૂટો કેટલે અંશે આવકાર્ય ?

પણ સમશ્લોકી ભાષાન્તરોમાં પદ્યના ભાષાન્તરનો પ્રશ્ન વધુ વિચારવાલાયક બને છે. કોઈ પણ સંસ્કૃત નાટકનું ભાષાન્તર કરનાર તે ભાષાન્તર પદ્યવિભાગ પૂરતું સમશ્લોકી બનાવવા લલચાય છે. પણ તેમ કરતાં કેટલીક છૂટ પણ લેવાય છે : (૧) મૂળના શ્લોકનો છન્દ અમુક હોય તેને ફેરવી શ્લોક બીજા છન્દમાં ઉતારાય તે. (૨) મૂળની ચાર પંક્તિને છ કે આઠ પંક્તિમાં ઉતારાય તે, અને (૩) મૂળનો છંદ એનો એ રખાય તો પણ ગુરુલઘુની છૂટ લેવાય તે. આ છૂટો આવકાર્ય છે ! દા. ત. શ્રી ખબ્બરના ભાષાન્તરમાં સોએ સો ટકા નહિ ઇચ્છવા જેવાં બે તત્ત્વો દેખાય છે : એક તો મૂળના પદ્યને પદ્યમાં ફેરવી નાખવાની રીત અને બીજું કેટલીક જગ્યાએ મૂળમાં ન હોય તેવું પદ્ય ઉમેરવાની કે મૂળના ગદ્યવિભાગને પદ્યમાં ફેરવી નાખવાની રીત. (સામાન્ય રીતે કોઈક જગ્યાએ મૂળના પદ્યની આગળનો થોડોક ગદ્યભાગ પદ્યમાં લઈ લેવો પડે તે જુદી વાત છે.) આ બન્ને બાબતમાં, શું મૂળની શૈલીની દૃષ્ટિએ કે શું મૂળનું તાદૃશ પ્રતિબિમ્બ ઉતારવાની દૃષ્ટિએ, મને તો ગંભીર દોષ લાગે છે. છતાં સામાન્ય રીતે, મૂળના એક છન્દને બીજા છન્દમાં ઉતારવાની છૂટ તો ઘણાખરા ભાષાન્તરકારોએ લીધી છે. શ્રી બલવન્તરાય ઠાકોરે પણ. આવી બાબતમાં 'भिन्नरुचिर्हि लोकः' હોય એટલે મારું અંગત વલણ નોંધું તો એમ કહેવું પડે છે જે શૈલીની દૃષ્ટિએ ગમે

તેમ, પણ મૂળનું તાદૃશ પ્રતિબિમ્બ ઉતારવાની દૃષ્ટિએ તો આ છૂટ પણ અણઘટતી લાગે છે. તેમાં યે મૂળ કવિના જમાના પછી પ્રચાર પામેલા છન્દોનો ઉપયોગ (દા. ત. સોરઠો, સવૈયા, ઝૂલણા વગેરે) મૂળના છન્દને બદલે કરાય તે તો જરા યે યોગ્ય લાગતુ નથી. તેમ જ ખરું પૂછો તો આ જ દૃષ્ટિએ (મૂળને તાદૃશ અનુસરવાની દૃષ્ટિએ) એક છન્દને બીજા છન્દમાં ફેરવવામાં પણ તેવો જ દોષ છે. વળી, મૂળના છન્દને બીજા છન્દમાં શા માટે ફેરવવો? જે ભાષામાં ભાષાન્તર કરાતું હોય તે ભાષાના મૂળગત બંધારણને તે છન્દ અનુરૂપ ન હોય તે એક કારણ હોય. બીજું કારણ, મૂળનો વિચાર મૂળના છન્દમાં જ બીજી ભાષામાં વ્યક્ત કરવાનું, મૂળના વિચારથી અર્થઘનતાએ, અશક્ય બનતું હોય, તે હોય. આ બન્ને દલીલ સંસ્કૃતમાંથી ગુજરાતીમાં થતાં ભાષાન્તરને લાગુ નહિ પડી શકે, કેમ કે સામાન્ય રીતે સંસ્કૃતમાં પ્રચલિત એના બધા છન્દો આપણે ત્યાં વપરાય છે: અને મૂળની અર્થઘનતાએ તે જ છન્દમાં વિચારવ્યક્તિ અશક્ય, કદાચ બને ખરી, પણ સંસ્કૃત અને ગુજરાતી ભાષામાં તાત્ત્વિક સમાનતા ઘણી છે તેથી પ્રયોગો કરી કરીને આ મુશ્કેલી ટાળી શકાય એમ પણ લાગે છે. છતાં આ બીજા કારણથી જ જો છન્દનો ફેર કરવો પડે તો તેનું ક્ષેત્ર, કોઈને દોષરૂપ ન લાગે એટલું સંકુચિત બની જશે. ત્રીજી બાબત ગુરુલઘુની છૂટની. સારા પુસ્તકના ભાષાન્તરની જેમ, મૂળથી અનભિજ્ઞ અભ્યાસકો મૂળના સમયની રાજકીય, સામાજિક, આર્થિક વગેરે સ્થિતિના ખ્યાલો બાંધી શકે, મૂળના સમયના સાહિત્ય વિષયક વિકાસને તપાસી શકે તેમ કોઈ આવાં ભાષાન્તરોમાં તે કાળના છન્દઃશાસ્ત્રના વિકાસને માપવાનો અભિલાષ ન ધારી શકે? અભ્યાસની, શાસ્ત્રીય અભ્યાસની જ જ્યારે વાત કરીએ ત્યારે તો નાનામાં નાની બાબતને પણ આપણે અવગણી ન શકીએ. છન્દોનો પણ ઐતિહાસિક વિકાસ તો ખરો જ ને? દા. ત. આર્યા અને અનુષ્ટુપ આજે જેટલાં ચોક્કસ માપવાળાં છે તેટલાં આગળ નહોતાં. વૈદિક અનુષ્ટુપ, મહાભારત કાળનો પૌરાણિક અનુષ્ટુપ અને કાવ્યનો અનુષ્ટુપ એમ ઉત્તરોત્તર વિકાસ તો ખરો જ, પણ કાવ્યાનુષ્ટુપમાં યે વહેલામોડા કવિ પ્રમાણે ઓછીવત્તી પ્રવાહિતા મળશે. દા. ત. આજના ધોરણે કાલિદાસમાં જ, અનુષ્ટુપની પ્રવાહિતા વધુ છે એમ સિદ્ધ કરાયું છે.[૪] અને એમ તો સાહિત્યનાં બધાં અંગોનો ક્રમિક વિકાસ થયો છે જ ને? તો પછી ભાષાન્તરનો એક હેતુ મૂળ ભાષાથી અનભિજ્ઞને મૂળના રસનું પાન કરાવવું તે હોય તો, તેની સાથે મૂળનાં બધા અંગોનું તેટલી જ વિકસિત સ્થિતિમાં ભાન થવું પણ જરૂરનું નથી? મૂળના વિચારને, શૈલીને, અલંકારને કે છન્દને ફેરવનાર ભાષાન્તરકાર તેટલે અંશે કાલવિરોધિતા (anachronism)નો દોષ વહોરી નથી લેતો? આ દૃષ્ટિએ તો મૂળની ઉપમાને રૂપકમાં ફેરવી નાખનાર ભાષાન્તકાર પણ દોષપાત્ર ઠરે, તેમ જ ગુરુલઘુની છૂટ લેનાર પણ. આપણે ત્યાં ગુજરાતીમાં ગુરુલઘુની છૂટ લેવાની કંઈ નવાઈ નથી. કવિ ન્હાનાલાલ તો તેને ભૂષણ પણ સમજતા લાગે છે. પણ મે ઉપર નોંધ્યું તે દૃષ્ટિબિંદુને અનુસરીએ તો તો, મૂળના છન્દનું પણ તાદૃશ પ્રતિબિમ્બ ઉતારવાનો પ્રયત્ન (પ્રયત્ન, કારણ પૂર્ણ સફળતા, વ્યવહારની દૃષ્ટિએ, અત્યારે કદાચ અશક્ય લાગે) ભાષાન્તરકારે કરવો જોઈએ. મૂળના છન્દમાં જે ક્ષતિઓ હોય, જે છૂટ હોય તે પણ ભાષાન્તરમાં ઊતરે તો સારું. હું સમજું છું કે આવા પ્રયત્નોમાં રસ આંગળીએ વેઢે મળાય એટલા વાચકોને પણ માંડ પડે: પણ જેમ છૂટછાટવાળા,

૪. પ્રો. ઠાકોર પોતે જ કાલિદાસના મૂળ અનુષ્ટુપ શ્લોકોને તપાસ્યા પછી, આ નિર્ણય ઉપર આવ્યા છે-એમ હું માનું છું.

લેાકપ્રિય બને તેવા, મૂળની સામાન્ય શૈલીનેા ખ્યાલ આપે એવા તરજુમાની જરૂર સામાન્ય વાચકેા માટે સ્વીકારીએ તેમ આવા શાસ્ત્રીય (અતિશાસ્ત્રીય કહેા તેા પણ ભલે) ભાષાન્તરેાની જરૂર પણ અમુક વૃત્તિવાળા અભ્યાસી વર્ગને માટે ન સ્વીકારીએ ?

આ બધા દૃષ્ટિબિન્દુએ – શુદ્ધ વાચના નક્કી કરવામાં, સરળ અને શુદ્ધ ગદ્ય લઈ આવવામા, અને સામાન્યત કાલાનરેાધી શૈનીમા કાલિદાસનેા પરિચય કરાવવામા – જો પ્રો૦ ઠાકેાર વિજયી નીવડયા છે તેા શૈની, પ્રસાદ કે એવા ગુણેામાં તે કેટલા પાર ઊતર્યા છે ?

કાલિદાસની કલા ઉતારવી એ કઈ નાનીસૂની વાત નથી, એટલે મૂળનેા શ્લેાક વાચી તરત જ તેનુ ભાષાન્તર આમાથી વાંચનાર ઘણી વખત પૂરેા સતેાષ નહિ મેળવે એ સાચુ છે છતા આપણાં બધ. યે ભાષાન્તરેાને સાથે રાખી ખાસ પ્રાસાદિક શ્લેાકેાનાં[૫] ભાષાન્તરેા વાચી જોવાની તકલીફ લેનારને એટલુ તેા જરૂર જણાશે કે પ્રસાદ અને શૈનીની બાબતમા પણ, આ ભાષાન્તર ભલે મૂળની બરાબરી ઘણી જગ્યાએ નથી કરતુ તેા યે બીજા ભાષાન્તરેાને મુકાબલે સફળ છે ભિન્ન રુચિને લીધે કેાઈને અમુક ભાષાન્તર અને કેાઈને અમુક ભાષાન્તર પસદ પડે તે જુદી વાત છે, પણ મૂળની તાદૃશ છબી ઉતારવાની સાથે મૂળનેા પ્રસાદ જેટલેા બને તેટલેાં ઝીલનાર ભાષાન્તર તેા આ એક જ છે

અને સસ્કૃતમાથી આપણી ભાષાઓમાં ભાષાન્તર કરનારને કેટલી ચિવટ રાખવી જોઈએ, કેવી સૂક્ષ્મ નજરથી કેટકેટલા નિયમેાનુ ઉલ્લઘન નથી થતુ તે જોવુ જોઈએ તેની દિશા બતાવનાર પણ આ જ ભાષાન્તર છે

આ ભાષાન્તર વાચનાર તેને આ દૃષ્ટિએ જોશે તેા જ તેને ન્યાય કરી શકશે – અને કેાઈ પણ પુસ્તકને તપાસવામાં તેના કર્તાની દૃષ્ટિ જ પ્રધાન ગણવી જોઈએ ને, જો તે દૃષ્ટિમા મૂળગત તાત્વિક દેાષ ન હેાય તેા ?

---

૫ ખાસ કરીને પ્રાકૃત શ્લેાકેા તથા અક ૪, શ્લેાક ૭ ૮, ૧૦, ૧૫, ૨૧, ૨૨, ૨૪, અક ૩, શ્લેાક ૫, અક ૫, શ્લેાક ૨, ૧૯, અક ૬, શ્લેાક ૧૦, ૧૭, અક ૭ શ્લેાક ૮ વગેરે તેમાના બે શ્લેાકેાની સરખામણી આ અવલેાકનના પરિશિષ્ટમા કરી છે.

## પરિશિષ્ટ

એકબે શ્લોકો દાખલા તરીકે ઠાકોર, ઝવેરી ને ન્હાનાલાલમાંથી લઈએ:

[ (અંક ૪, શ્લોક ૭ (ઠાકોરની વાચના મુજબ બીજામાં–દેવનાગરીમાં–શ્લોક ૫)]

**ઠાકોર**

ચીરો મંગલ એક ઈન્દુ-ઉજળાં વૃક્ષે દિધાં આ જુવો,
*ખીજે આ અળતો છવી ચરણનો શૃંગાર દીધો જુવો:
હાથેળી નવપલ્લવોપમ વળી એ દેવતાઓ તાણી
સાંધા વૃક્ષતણા થકી પ્રકટિ, ને આપ્યાં ઘરેણાં જુવો.

**ઝવેરી**

આપ્યુ મંગલ ક્ષૌમ ઇન્દુધવલું કોઇ તરૂએ મ્હને,
ને લાક્ષારસ કોઈએ વળી દીધો, શોભાવવા પાદને;
બીજાંએ, વનદેવતાની કળીની હાથેળી કાંડા સુધી,
કાઢીને હરિફાઇથી અવનવા શૃંગાર દીધા વળી.

**ન્હાનાલાલ**

હીરનું મંગલ ચીર ચન્દ્રધવળું કોઈક વૃક્ષે દીધું,
પદ્દશોભા ય સુહાવવા નિરઝર્યો કોએ ય લાક્ષારસ;
ને સ્પર્ધા ફૂટી કુપળોની કરતી હાથેળી કાંડા સુધી
કહાડીને વનદેવીએ જ બીજીએ શણગાર અર્પ્યા બીજા.

**મૂળ**

क्षौमं केनचिदिन्दुपाण्डु तरुणा माङ्गल्यमाविष्कृतं
निष्ठ्यूतश्चरणोपभोगसुलभो लाक्षारसः केनचित् ।
अन्येभ्यो वनदेवताकरतलैरापर्वभागोत्थितै-
र्दत्तान्याभरणानि तत्किसलयोद्भेदप्रतिद्वन्द्विभिः ॥

નોંધ: આ શ્લોક આ ત્રણે ભાષાન્તર વિશે મેં કરેલી ટીકા બરાબર બહાર લાવે છે. કવિવીના ભાષાન્તરમાં પહેલી, બીજી ને ચોથી લીટીમાં વીશ વીશ અક્ષરો છે તેથી પહેલી લીટીમાં 'હીરનું' બીજીમાં 'પદ્દશોભા' અને ત્રીજીમાં 'શણગાર' એવા કૃત્રિમ ઉચ્ચાર કરવા પડે છે, તે મૂળની સાથે સરખામણીમાં કર્કશ લાગે છે. વળી કવિશ્રીએ 'બીજી વનદેવીએ શણગાર અર્પ્યા' એવો અર્થ લીધો છે તે અને ઝવેરીએ 'બીજાંએ...દીધા' એમ અર્થ લીધો છે તે બન્ને મૂળમાં

---

*છાપેલ પ્રતમાં (આ બીજી આવૃત્તિની) મળે છે તે ભાષાન્તર પછી પાનુ ઉપર મેં આપેલ સુધારેલ ભાષાન્તર શ્રી ઠાકોરે કર્યું છે તે મને ખબર છે. ભાષાન્તરકાર તો કારીગર છે, અને કુશળ કારીગરને પોતે ધારેલ આકાર સર્વાંગસમ્પૂર્ણ ન બને ત્યાં સુધી કાપાકૂપ, સુધારાવધારા કર્યે જવું જ પડે ને? હું જાણું છું કે આ આવૃત્તિ બહાર પડયા પછીના ત્રણેક મહિનામાં જ શ્રી ઠાકોરે એટલા બધા સુધારા તેના ભાષાન્તરમાં કર્યા છે, (મૂળને બરાબર અનુસરવાની દૃષ્ટિએ) કે આ હમણાં જ બહાર પડતી અને અવલોકાતી આવૃત્તિ પણ જૂની થઈ ગએલી લાગે છે.

અવિવક્ષિત છે. મનસુખલાલ ઝવેરીનું ભાષાન્તર ઠાકોરના કરતાં પણ વધુ સુવાચ્ય લાગશે. છતાં પહેલી લીટીમાં 'મ્હને' વધારા પડતું ઉમેરવું પડ્યું છે. તે અને ત્રીજી–ચોથીમાં નવપલ્લવ અને હાથેળી વચ્ચેની ગર્ભિત ઉપમા – ઉત્પ્રેક્ષાને રૂપકમાં ફેરવી નાખવી પડી છે તે તથા 'હરિફાઈથી' શબ્દ સંબંધ વગર અદ્ધર લટકતો લાગે છે તે મૂળનો રસ કંઈક વિકૃત કરે છે. વળી તેઓ બીજી લીટીમાં 'નિષ્યૂત'નો અર્થ ઉતારી શક્યા નથી. ઠાકોરના ભાષાન્તરમાં મૂળને વળગી રહેવાની ચીવટ પ્રત્યક્ષ થશે. અને છતાં ક્યાંય છન્દની કૃત્રિમતા કે કર્કશતા મળશે નહિ.

વળી એક બીજો શ્લોક (પાંચમા અંકનો ઓગણીસમો) સરખાવો :

ઠાકોર

ઝળહળ દિપતું આ રૂપ મ્હારું વરેલું
સ્મૃતિ નવ કહિ આપે, ને ધરે ગર્ભ એ તો
શકું નવ અપનાવી સદ્ય કે ના નકારી
ભ્રમર ન્યમ મળસ્કે કુન્દ ઓસે ભરેલું.

ઝવેરી

સરલ, મધુર, આવું રૂપ આવી પડ્યુ આ,
પ્રથમ હતું સ્વીકાર્યું કે નહિ : તે વિચારું :
ભ્રમરસમ પ્રભાતે કુન્દ ઓસે ભરેલું
શકું નહિં જ હું માણીઃ છાંડી યે ના શકતો.

ન્હાનાલાલ

વિમળ રૂપની મૂર્તિ આજ સ્હેજે મળન્તી,
પ્રથમ પરિગ્રહી'તી, વા ન ? અણનિર્ણયે એ
નવ હુ શકું જ માણી. ના હુ ત્યાગી શકુ યે
ભ્રમર ન્યમ પ્રભાતે મોગરો ઓસભરિયો.

મૂળ

इदमुपनतमेवं रूपमक्लिष्टकान्ति ×
प्रथमपरिगृहीतं स्यान्न वेति व्यवस्यन् ।
भ्रमर इव विभाते कुन्दमन्तस्तुषारं
न च खलु परिभोक्तुं नैव शक्नोमि हातुम् ॥

આ ત્રણે ભાષાન્તરોને મૂળની સાથે બરાબર સરખાવો, ફરી સરખાવો અને જુવો કે છેલ્લી લીટીનું ભાષાન્તર ઠાકોરે કર્યું તે બન્નેને સ્વીકારવું પડ્યું છે, તેમાં 'મળસ્કે'ને બદલે 'પ્રભાત'

× હું દેવનાગરી આવૃત્તિમાંથી જ આ મૂળ આપી શક્યો છુ, એટલે ઠાકોરના 'ન ધરે ગર્ભ એ તો' વાળા પાઠનું મૂળ નથી આપી શકાતું, પણ જરૂર તે પાઠ ચઢિયાતો છે.

કરવાની છૂટ લેતાં પાંચમો વર્ણ ગુરુ બની જતાં આખીની છંદનો ભંગ થાય છે. અને 'કુન્દ'ને બદલે 'મોગરો' મૂકતાં કાવ્યત્વનો ભંગ થાય છે. ઠાકોરનું ભાષાન્તર એટલું તો સુભગ અને તાદૃશ થઈ ગયું છે કે તેમાં ફેરફાર શક્ય નથી. ન્હાનાલાલમાં ત્રીજી લીટીમાં 'અણૂ' વાંચો તો જ છંદ મળશે અને કર્કશતા વધશે. ઝવેરીએ 'ભ્રમરસમ' કર્યું છે તે 'જ્યમ' જેટલું અર્થવ્યક્તિ કરવામાં સફળ નથી. વળી ઠાકોરે एव નો અર્થ "ને ધરે ગર્ભ એ તો" એમ ઉતાર્યો છે, તે અન્તસ્તુષાર સાથે અનુરૂપ હોઈ, એ ન સ્વીકારવામાં પણ બીજા બન્ને ભાષાન્તરકારોએ ભૂલ ખાધી છે. તેથી ભ્રમર તથા ઓસ ભરેલાં કુન્દની ઉપમા સર્વાંગસંપૂર્ણ થતી રહી છે. વળી ન્હાનાલાલ અને ઝવેરીનાં ભાષાન્તરમાં અટવાતો અપક્વતા બતાવતો પાદપૂરણ "જ" કાલિદાસના સરસ્વતીવિભવની જાણે કે મશ્કરી કરે છે.

–૧૯૩૦–

# શર્વિલક*

શર્વિલક નામનું એક નાટક હમણાં શ્રી રસિકભાઈ પરીખે બહાર પાડ્યું છે. આ નાટકનું વસ્તુ અભિનવ પ્રકારનું છે. મૂળ તો શૂદ્રકના મૃચ્છકટિક પરથી એ લીધું છે, એટલું જ નહીં, એમાંથી દૃશ્યો, સંવાદો અને પદ્યો પણ એમ ને એમ લીધાં છે. છતાં આખો યે વસ્તુમાં નવો જ પ્રાણ પુરાયો છે. મૃચ્છકટિકમાં શર્વિલકે કરેલા રાજ્યવિપ્લવનું સ્થાન ગૌણ છે. અહીં એને પ્રધાનપદ આપવામાં આવ્યું છે. આ રીતે આ ઐતિહાસિક નાટક છે અને લેખકે કરેલું ઇતિહાસદર્શન યોગ્ય છે. એક રીતે એમણે કરેલું ઇતિહાસદર્શન ક્રાન્તદર્શી પણ છે. આ વાત સમજાય એટલા માટે એના એક પાસા તરફ ખાસ ધ્યાન દોરવાને આ લખું છું.

રાજ્યપરિવર્તનના તાણા સાથે, તત્કાલીન જુદા જુદા ધાર્મિક મતોનાં વાણા આમાં કુશળતાથી ગુંથી લેવામાં આવ્યા છે તે શા માટે? એ કાળે, એટલે બુદ્ધ અને મહાવીરના નિર્વાણ પછીના ૨૦–૨૫ વર્ષના કાળે, ઉત્તર ભારતમાં વૈદિક ધર્મ તો હતો જ. તેમાં મીમાંસાનો યજ્ઞકાંડ અને મોક્ષ ધર્મો હતા. શૈવ ધર્મ હતો. બૌદ્ધ અને જૈન ધર્મો હતા. રસિકભાઈએ એમાં લોકાયતિક મતની વાત પણ કરી છે.

પાલકના અમાત્ય ભરત રોહતકને યજ્ઞધર્મનો સમર્થક ગણ્યો છે. ભરત કહે છે (પૃ. ૩૪) "વૈદિક ધર્મનો વિવિધ પ્રકારે અનાદર થતો જોયો. યજ્ઞયાગાદિ વિશે લોકોમાં અરુચિ થતી જોઈ. બ્રાહ્મણના જન્મસિદ્ધ શ્રેષ્ઠત્વ વિશે વિવાદ સાંભળ્યા, શ્રમણોના પંથ બધી દિશામાં વિસ્તરતો જોયા... ત્યારે અમને થયું કે હવે આ શ્રમણ પંથોને વિસ્તરતા અટકાવવા જોઈએ." અને આ કારણે ભરતે પાલકને રાજગાદી અપાવી.

શર્વિલકને ચંડપ્રદ્યોતના મહામાત્ય શાલંકાયનનો પુત્ર કલ્પ્યો છે અને એને લોકાયતિક મતનો સમર્થક ગણ્યો છે. લોકાયતિક મતની અહીંની કલ્પના જુદી છે. નંદનક પૂછે છે: "આચાર્ય બૃહસ્પતિ અને તેમનો શિષ્ય ચાર્વાક પણ એમ જ કહે છે ને કે લોકમાં જીવનનું પ્રયોજન તે ભોગ-વિલાસ?" લોકાયતમત એટલે ભોગવિલાસ એમ સામાન્ય મત છે અને નંદનક પણ એ જ કહે છે, ત્યારે શર્વિલક કહે છે, "ભોગવિલાસ નહીં, લોકનાં સુખ અને સમૃદ્ધિ અને તે માટે અર્થસાધના, અને તે માટે આચારનીતિ." બીજે વખતે શર્વિલક કહે છે, "વ્યાસ ભગવાને લોકસ્વભાવનું ઊંડું દર્શન કર્યું છે. લોકમાં બ્રહ્મતેજ રહેલું છે. તેના ઉપર તમોગુણનું આવરણ હોય છે. તેને ધનિકો અને ધર્માચાર્યો, વૈદિકો અને શ્રમણો વહેમથી અને વૈરાગ્યથી ઘટ્ટ બનાવે છે.

---

* શર્વિલક : રસિકલાલ છો. પરીખ, પ્ર. ગૂર્જર ગ્રંથરત્ન કાર્યાલય, પૃ. ૨૧૬.

માટે જ આચાર્ય બૃહસ્પતિ એ સર્વ પાખંડીઓને લોકના શત્રુ ગણે છે—રજોગુણ વિનાનો સત્ત્વગુણ એ તામસિક જ છે. રજોગુણથી તમોગુણને ખંખેરી નાખ્યા વિના સત્ત્વ પ્રકાશતું નથી." ત્યારે દર્દુરક કહે છે, "શર્વિલક, આ તારો નવો ગુણ. તું લોકધર્મનો કોઈ નવો દ્રષ્ટા લાગે છે. કપિલમુનિના પ્રકૃતિના ત્રિગુણાત્મક તત્ત્વનો તું કોઈ નવો અર્થ કરે છે." રસિકભાઈ પોતે કહે તેમ (પૃ. ૨૧૬) "લોકમાં કહેતાં મનુષ્ય-જીવનની મુખ્ય પ્રેરણા અર્થ અને કામ-સાધનાની હોય છે એ તેમનું (લોકાયતોનું) પ્રતિપાદન હતું. અર્થાત્ હાલના આપણા સમાજજીવનની જે વાસ્તવિક ભૂમિકા—પશ્ચિમની જ નહીં. હવે તો ભારતની પણ—છે, અને તેની જે વિચારસરણિ છે તેને મળતી જ એ વિચારસરણિ છે.

આમ વૈદિકધર્મનો યજ્ઞકાંડ, આ નવી દૃષ્ટિનો લોકાયત પંથ અને બુદ્ધ-મહાવીરના પંથો—આ વિવિધ ધર્મમતોના પરસ્પર સંઘર્ષનો એ કાળ હતો. મહાસેન પ્રદ્યોત શૈવમતનો હતો, પણ બુદ્ધને એણે આદરમાન આપ્યાં હતાં. એનો અનુગામી પાલક યજ્ઞકાંડનો પુરસ્કર્તા હતો, પાલકનો અનુગામી આર્યક હતો. તેના મિત્ર અને અમાત્ય તરીકે શર્વિલક હતો. તે લોકાયત મતનો હતો એવી અહીં કલ્પના છે.

આ નાટકમાં જે કંઈ બને છે તેની પાછળ તત્કાલીન આ વિવિધ મતોની સતત ભૂમિકા હતી એમ લેખકે નિરૂપ્યું છે.

આ વાતને બરાબર સમજીએ તો એક બીજી વાત પણ સમજાય છે. આ નાટકમાં લેખકે ચારુદત્તનો તેમ જ મદનિકાનો વધ થવા દીધો છે. અને પરિણામે, મૂળ મૃચ્છકટિકમાં નથી તેવી પરિસ્થિતિ ઉત્પન્ન કરી છે. મૃચ્છકટિકનો અંત સુખમાં છે. ચારુદત્ત અને વસન્તસેનાનો સંયોગ થાય છે અને શર્વિલક અને મદનિકા પણ પરણે છે એવી મૃચ્છકટિકની ફલશ્રુતિ છે. અહીં બંને પ્રેમીયુગલ વિખૂટાં પડે છે. ચારુદત્તનો વધ થાય છે અને વસન્તસેના વિયોગિની બને છે. મદનિકા હણાય છે અને શર્વિલક વિયોગી બને છે. આપણને પ્રશ્ન થાય છે કે લેખકે આવા કરુણ પ્રસંગો, મૂળમાં નથી છતાં કેમ ઊભા કર્યા હશે? મને આનો જવાબ, મેં ઉપર કહી તે ધાર્મિક મતોના નિરૂપણની ભૂમિકામાંથી મળે છે.

આ કરુણ પ્રસંગ યોજવાનું એક કારણ એ પણ હોય કે બલિદાન પછી આવેલી ક્રાંતિ જ ટકે છે. રાજપરિવર્તન એ આ નાટકનું મુખ્ય વસ્તુ છે અને અરાજકતામાંથી વ્યવસ્થામાં સંક્રાન્તિ થતાં, સમાજે બલિદાન આપવાં પડે છે. એટલે ચારુદત્ત અને મદનિકાનાં મહામૂલાં બલિદાનો અહીં અપાયાં છે. આ એક કારણ હોય.

પણ મને એમ જણાય છે કે લેખકને એમ બતાવવું છે કે સત્ત્વશીલ વ્યક્તિના જીવનમાં, જીવતના સંઘર્ષને પરિણામે, જીવનની તાત્ત્વિક દૃષ્ટિનો વિકાસ થાય છે. વસન્તસેના અને શર્વિલક બંનેમાં લેખકે આવો વિકાસ નિરૂપ્યો છે.

ચારુદત્તનો વધ થઈ ગયો છે એવું જાણતાં વસન્તસેના કહે છે, "શર્વિલક, કાળને એક ક્ષણ

પણ ન અટકાવી શકાય ? રાજા, તમારો અધિકાર કાળ ઉપર ચાલે છે ?" કાળતત્ત્વને સમજવા વિયોગિની વસન્તસેના પ્રયત્ન કરે છે. તે કહે છે, "હું તો સ્મશાનવાસી ભગવાન શિવનું શરણ લઉં છું. કહે છે તે કાલરૂપ છે. તે મને આર્ય દેખાડશે." એને નિયતિનું તત્ત્વ સમજવું છે. એ કહે છે, "આ સંસાર તો કોઈ મહાન આકસ્મિકતા છે કે નિયતિ છે ? આકસ્મિકતા હોય તો પુરુષાર્થ વ્યર્થ છે. નિયતિ હોય તો આર્ય ચારુદત્ત જેવા નિર્દોષનો વધ કયા નિયમે થયો ? મારે એ સમજવું છે...આ સ્મશાનવાસી નિરાકારનું ધ્યાન કરતાં એ જાણવાની ભાવના જાગી." વસન્તસેનામાં, તાત્ત્વિક જીવનદૃષ્ટિનો વિકાસ આમ થાય છે તે કવિએ સૂચવ્યું છે. કેમ જાણે, ચારુદત્તના વધનો હેતુ વસન્તસેનામાં, એટલે લોકમાં, કાળનું સત્યસ્વરૂપ વધુ સ્પષ્ટ સમજાય, તે છે, એમ લેખક સૂચવે છે.

તો મદનિકાના અવસાનથી લોકાયતિક શર્વિલકની જીવનદૃષ્ટિમાં પણ વિકાસ આવે છે. ભરતને મહામાત્યપદ સ્વીકારવાનું શર્વિલક કહે છે ત્યારે મદનિકાના અવસાનની એને ખબર નથી, ત્યારે એ કહે છે, "બૃહસ્પતિના લોકાયતતંત્રનું હું અધ્યયન કરીશ, અને લોકસંગ્રહના કાર્યમાં નિરત થઈશ... મારી બુદ્ધિ એમાં જ તૃપ્ત થાય છે. ધર્મ અને મોક્ષ તો મને વિભ્રમો લાગે છે."

પણ મદનિકાના અવસાનની વાત એ જાણે છે અને એનું મન વિચારવા લાગે છે. એ કહે છે, "પણ તું ક્યાં ગઈ ? ક્યાં ગયું એ સૌન્દર્ય ? એ ભસ્મીભૂત થઈ ગયું ? એ ભસ્મ થાય એવું હતું ? મદનિકા ચાર ભૂતનું પૂતળું હતું ? ના, એ કંઈક અધિક હતું." વળી એ કહે છે, "લોકાયતાચાર્ય કહે છે કે મનુષ્ય ચાર ભૂતોની મૂર્તિ છે. સાચું લાગે છે. (ગુરુને સંબોધતો હોય એમ) આ બળી ગયું એ એ જ હતું, પણ એ એટલું જ કેવળ હતું એમ મારું મન માનતું નથી, લોકાયતાચાર્ય ? એ જ ચાર ભૂતથી અધિક મદનિકા શું હતી એ મારે જાણવું છે. એ હું ન જાણી શકું, અથવા જે જાણું એ બધું ભ્રમ હોય ! પણ તેથી શું ? આ વાસ્તવિક દેખાય છે તે પણ ભ્રમ વિભ્રમ નથી ?"

ઘડી પહેલાં ધર્મ અને મોક્ષને ભ્રમ કહેનારો શર્વિલક, મદનિકાના મૃત્યુ પછી તરત, વાસ્તવિકને ભ્રમ કહે છે. લોકાયતિક શર્વિલક ચાર ભૂતથી કંઈક અધિક છે એમ સ્વીકારે છે. આ એની જીવનદૃષ્ટિનો વિકાસ છે. મદનિકાના અવસાનનો હેતુ, કેમ જાણે, જીવનદૃષ્ટિનો આવો વિકાસ શર્વિલકમાં અને લોકમાં થાય તે બતાવવાનો છે એમ લાગે છે.

શર્વિલકને લેખકે સમાજરચનાની દૃષ્ટિવાળો કલ્પ્યો છે. એટલે એનામાં જીવન–દૃષ્ટિનો વિકાસ થાય તે આવશ્યક છે. લેખક એમ માનતા લાગે છે કે આ વિકાસ માટે મદનિકાનું મૃત્યુ જરૂરી હતું. અને લેખકનો આવો મત ખોટો છે એમ તો કેમ કહેવાય ? શર્વિલકમાં આ દૃષ્ટિવિકાસ થયો તે તો લેખકે અહીં બતાવ્યું જ છે. પણ હજી વધુ ભાવિ–વિકાસનું સૂચન પણ એમણે વસન્તસેનાના મોંમાં મૂક્યું છે. વસન્તસેના કહે છે, "મહારાજ આર્યકનો તું લોકદ્રષ્ટા સચિવ સાહસિક, હવે તું કશામાં બંધાવાનો નથી. અનાસક્તિનો તું કોઈ કર્મયોગી અભિનવ ધર્મદ્રષ્ટા થઈશ."

ભોગવિલાસ તો નહીં, પણ અર્થ અને કામને જીવનમાં પ્રધાનપદે ગણતો શર્વિલક, જીવનમાં

જે કંઈ વાસ્તવિક છે તેની પાછળ કોઈ બીજું સનાતન સત્ય છે એમ સ્વીકારતો થઈ જાય છે અને ભવિષ્યમાં નિષ્કામ કર્મયોગનો અભિનવ દ્રષ્ટા થવાનો છે એમ કહીને જ લેખકે મદનિકાનાં મૃત્યુને, જાણે કે, ન્યાયી ઠરાવ્યું છે. વસન્તસેના અને શર્વિલકનાં ઓઠાં નીચે, લોકમાં તાત્ત્વિક દૃષ્ટિનો વિકાસ થવા માટે મહામૂલાં બલિદાનો જરૂરી છે એમ પણ જાણે કે લેખક સૂચવતા લાગે છે.

વિવિધ ધર્મપંથોના એ કાળમાં, જીવનદૃષ્ટિનો આવો વિકાસ તદ્દન સ્વાભાવિક છે, મને તો એ ઐતિહાસિક સત્ય પણ ભાસે છે. રસિકભાઈના મનમાં શું હશે તેની તો મને ખબર નથી. પણ તત્કાલીન ઇતિહાસનું મારું અર્થઘટન આવું છે: મહાસેન પ્રદ્યોતના કાળમાં શરૂ થયેલાં બૌદ્ધ જૈન ધર્મનું પ્રબલ, પાલકના અને આર્યકના કાળ સુધી વધતું રહ્યું, તેની સાથે, અહીં સૂચવ્યું છે તેમ, ભરતરોહતક તેમ શર્વિલક જેવા અવૈદિક મતના અનુયાયીઓ, બ્રાહ્મણધર્મના સત્યસ્વરૂપને પ્રતિષ્ઠિત કરવા મથતા હતા. મારા મતે આર્યક પછીના કદાચ એના જ સમકાલીન રાજા વિશાળયૂપના સમયમાં કલ્કિ થયા હતા અને એણે વૈદિક ધર્મનું સંસ્થાપન કરવાનો જબ્બર પ્રયત્ન કર્યો હતો. હું એમ સમજું છું કે ગીતાનો નિષ્કામ કર્મયોગ આ વખતે જ શરૂ થયો હતો અને એના પ્રચારમાં કદાચ, કલ્કિનો હાથ હોય. શર્વિલક તો કલ્કિ ન હોય, કોણ જાણે. પણ સમયની દૃષ્ટિએ શર્વિલક અને કલ્કિ એક જ કાળના છે. એટલે રસિકભાઈએ કરેલું જીવનદૃષ્ટિના વિકાસનું આ નિરૂપણ, મારા મત પ્રમાણે, સ્વાભાવિક તેમ જ ઐતિહાસિક પણ છે અને એટલે જ હું કહું છું કે આ ગ્રન્થમાં નિરૂપાયેલું ઇતિહાસદર્શન ક્રાન્તદર્શી છે.

# પાંડિત્યમંડિત રસિકતા*

આ બે ગ્રન્થોમાં સ્વ. કેશવલાલ ધ્રુવના છૂટક છપાએલા લેખોનો સંગ્રહ કરાયો છે. ગુજરાત વર્નાક્યુલર સોસાયટીએ આ કામ હાથ ધરીને, પોતાના ભૂતપૂર્વ પ્રમુખનું શ્રાદ્ધ ખરેખર 'યોગ્ય રીતે કર્યું' છે. અલબત્ત, આમાં સંગ્રહાયા છે તેના ઉપરાંત, સ્વર્ગસ્થના બીજા લેખો—તેમનાં ભાષાન્તરોની પ્રસ્તાવના રૂપે મુકાએલા લેખો—પણ આટલા જ કે આથી પણ વધુ કીમતી છે અને એ બધાનો સંગ્રહ પણ એક જ સ્થળે ગ્રન્થસ્થ બને તો અભ્યાસીઓને બહુ ઉપયોગી નીવડવાનો સંભવ છે. પણ આ બે ગ્રન્થોમાં તો સંગ્રાહકોનો આશય, એમના છૂટક પ્રસિદ્ધ થએલા લેખોનો સંગ્રહ કરવાનો જ છે. કેશવલાલ ધ્રુવ ગઈ પેઢીના ગુજરાતી વિદ્વાનોમાં અનેક રીતે જુદા તરી આવે તેવા હતા, તેથી એમની સાહિત્યસેવાનું અવલોકન નિષ્ફળ નીવડવાનો સંભવ નથી.

પહેલા ભાગના આરંભમાં, એમણે કરેલા કેટલાક છૂટક અનુવાદો સંગ્રહાયા છે, તે આ પ્રમાણે: મેઘદૂત, છાયાઘટકર્પર, ચિત્રદર્શન, ઉત્તરરામચરિત, પંચરાત્ર, માલવિકાગ્નિમિત્ર અને મૃચ્છકટિકમાંથી છૂટક શ્લોકો તથા મૃચ્છકટિકનો ત્રીજો અંક આખો. ઉપરાંત ભરતભૂમિ, ઉમંગી સિપાઈ, પોલકાંની પચીસી અને મંગલાષ્ટક એમ ચાર સ્વતંત્ર કાવ્યો પણ આ ભાગમાં છપાયાં છે. આમાંથી મેઘદૂતનો અનુવાદ અપૂર્ણ છે. પ્રેમાનન્દશૈલીને અનુસરીને કડવામાં રચવા માંડેલો આ અનુવાદ પૂર્વમેઘના બારમા શ્લોકે અટકે છે, અને એટલા શ્લોકો માટે પણ અનુવાદકને કુલ ૩૧ કડીનાં બે કડવાં રચવાં પડ્યાં છે. પ્રયોગ તરીકે આ અનુવાદ ઠીક છે. પ્રાચીન કડવાં–શૈલીમાં એમણે, નરસિંહરાવે (બુદ્ધચરિત) અને સુન્દરમે (ઉત્તરસુદામાચરિત અથવા લોકલીલા) પ્રયોગો અજમાવી જોયા છે[1] અને મને પોતાને લાગે છે કે આ બધેમાં સફળતાના અંશો ઠીક ઠીક પ્રમાણમાં છે, છતાં એ શૈલીની પરમ્પરા આપણે ત્યાં ચાલી નથી તે બતાવે છે કે પ્રેમાનન્દની સફળતા એની શૈલીને જેટલી આભારી હતી તેના કરતાં પણ વધારે એ આખ્યાનો સમાજની વચ્ચે ગવાતાં તે પ્રથાને વધુ આભારી હતી. છાયાઘટકર્પરના અનુવાદમાં કેશવલાલ ધ્રુવનાં અનુવાદક તરીકેનાં બધાં જ ઉત્તમ લક્ષણો બહાર તરી આવે છે. એમના અનુવાદોની, અહીં સંગ્રહાયા છે તેની તેમ જ સ્વતંત્ર કાવ્ય-નાટકાદિના ગ્રન્થરૂપે છપાયા છે તેની સફળતાનો મુખ્ય આધાર એમના અલંકારપ્રિય માનસ ઉપર છે. અલંકારમંડિત અને તેમાં યે શબ્દાલંકારમંડિત કાવ્યમાં એમની પ્રતિભા પૂરી ખીલી નીકળતી. એ અર્થના કવિ હતા તેના કરતાં વધુ તો શબ્દના કવિ હતા, તેથી જ છાયાઘટકર્પર એમના ઉત્તમ

* **સાહિત્ય અને વિવેચન**, ભાગ ૧ અને ૨ : કેશવલાલ હ. ધ્રુવ. (ગુજરાત વર્નાક્યુલર સોસાયટી અમદાવાદ, પ્રકાશિત ઈ. સ. ૧૯૩૯ અને ૧૯૪૧.)

૧, નવલરામનો મેઘદૂતનો અનુવાદ પણ આ જ કક્ષામાં આવે.

અનુવાદોની સાથે બેશક ઊભું રહી શકે તેવું થયું છે. ત્રેવીશ શ્લોકનું આ નાનું પ્રાચીન કાવ્ય યમકકાવ્ય છે અને કર્તાની પ્રતિજ્ઞા જ એ છે કે જો યમકની રસિક યોજનામાં એ કોઈથી હારી જાય તો 'તે ઘેર નીર ઘટકર્પરથી ભરૂં હું :' આવા શબ્દાલંકારપ્રધાન અને શ્લોકે શ્લોકે છન્દ બદલતા જતા કાવ્યમાં આપણા આ વ્યુત્પન્ન આલંકારિકની અને છન્દશાસ્ત્રીની પ્રતિભા પૂરેપૂરી ખીલી નીકળે એમાં નવાઈ શી ! અહીં છપાએલા બીજા અનુવાદો અભ્યાસ પૂરતા ઠીક છે. આ ભાગમાં ઇશાવાસ્યોપનિષત્‌નો એમનો પદ્યાત્મક અનુવાદ પણ છપાયો છે. તે સુવાચ્ય છે.

અહીં છપાએલાં એમનાં ચાર સ્વતંત્ર કાવ્યો એમની કીર્તિમાં કોઈ રીતનો વધારો કરે એવાં નથી. તેમાં પણ કેશવલાલભાઈ જેવા સૌમ્ય અને શિષ્ટ અભ્યાસકને 'પોલકાંની પચીસી'-જેવા વિષય ઉપર કાવ્યનું છમકલું રચતા જોઈએ છીએ ત્યારે માત્ર એક જ પ્રશ્ન થાય છે કે અત્યુત્સાહમાં કેટલાક માનસો બન્ને તરફની મર્યાદાઓ ઓળંગી જતાં હશે કે શું ?

સત્યવાદ અને પક્ષવાદ નામના લેખમાં, હવે તો સારી પેઠે જાણીતી થઈ ગઈ છે તે વનવેલીની તેમણે સોદાહરણ ચર્ચા કરી છે. પણ આ વૃત્તરચના ખાસ કવિપ્રિય બની નથી તેનું કારણ મને તો એજ લાગે છે કે કોઈ પણ જાતની પ્રયત્નતત્ત્વ ઉપર રચાએલી કાવ્યકૃતિ આપણા કાનને શ્રવણપ્રિય તેમ જ પરિચિત લાગવાનો સંભવ ઓછો છે. એના અંતસ્તત્ત્વ પરત્વે નજર રાખીએ તો રા. વિ. પાઠકની પેઠે એટલું કહેવું જોઈએ કે નાટકના સંવાદોમાં કદાચ આ રચના સફળ નીવડે.

ભાષાશાસ્ત્ર અને એને લગતા વિષયો ઉપર આ બે ગ્રન્થોમાં નીચેના લેખો સંગ્રહાયા છે: આર્યવાણીનો વિકાસ, વાગ્વ્યાપાર, મુગ્ધાવબોધઔક્તિક, ગૂજરાતી ભાષા અને સાહિત્ય, 'જોઈએ' અને જૂની ગુજરાતી ગદ્યકથાસંગ્રહ. તેમાં છેલ્લા લેખમાં તો માત્ર નમૂનાઓ આપ્યા છે, જે પ્રાચીન ગદ્યના અભ્યાસકોને ઉપયોગી નીવડે એવા છે.

'આર્યવાણીનો વિકાસ'માં આપણે ત્યાં થએલો સંસ્કૃત અને અપભ્રંશનો વિકાસ બતાવ્યો છે. તેમના મતે વેદનું સંસ્કૃત તે અતિસંસ્કૃત છે અને એ અતિસંસ્કૃત, તે કાળે વ્યવહારમાં બોલાતા સંસ્કૃતથી જુદું નહોતું. આ મત તેમ જ આ લેખમાં પ્રતિપાદિત થએલા બીજા કેટલાક મતોનો નિરુપાધિક સ્વીકાર થઈ શકે તેમ નથી, પરન્તુ એની ચર્ચા અહીં અસ્થાને છે. આપણામાંથી ઘણાને એવો ભ્રમ છે કે પ્રાકૃત શિષ્ટસંસ્કૃતમાંથી જન્મ્યું અને અપભ્રંશ-શિષ્ટપ્રાકૃતમાંથી જન્મ્યું. પણ ખરું તો એ છે કે વેદના પહેલાંના કાળથી જે વ્યવહારમાં વપરાતી બોલી હતી તે જ કાળે કાળે વાઙ્મયિક સ્વરૂપ ધારણ કરતી આવી છે. વ્યવહારની પ્રાથમિક બોલીમાંથી વેદાદિની વાઙ્મયિક ભાષા ઊપજી છે અને એ વાઙ્મયિક ભાષાની અસરથી સમૃદ્ધ બનેલી બોલીમાંથી શિષ્ટપ્રાકૃતાદિ વાઙ્મયિક ભાષા ઊપજી છે; એવો ક્રમ મને વધુ ઇષ્ટ લાગે છે, પણ આની સ્વતંત્ર ચર્ચા હું ભવિષ્યમાં કરીશ.

'મુગ્ધાવબોધઔક્તિક'નો લેખ આપણા એ જૂની ગુજરાતીના વ્યાકરણ-ગ્રન્થના અવલોકનરૂપ છે, જ્યાં એમાં વપરાએલી ભાષા જૂની ગુજરાતી જ છે એવું સિદ્ધ કરવા માટે અવલોકનકારે, એમાં વપરાએલા નામાખ્યાતના જુદા જુદા પ્રત્યયોનાં ઉત્પત્તિ અને વિકાસની ચર્ચા કરી છે તે મહત્ત્વની છે.

'જોઈએ'ના લેખમાં એ રૂપ કર્મણિપ્રયોગનું છે એમ તેમણે સિદ્ધ કર્યું છે.

એમના 'ગુજરાતી ભાષા અને સાહિત્ય' ઉપરના ભાષણમાં ગુજરાતી ભાષાના વિકાસના એમણે પાડેલા ત્રણ યુગો, થોડા ફેરફાર સાથે આજે પણ સ્વીકાર્ય બને તેવા છે. હું ધારું છું કે આટલાં સ્પષ્ટ ઉદાહરણો આપીને ગુજરાતી ભાષાનાં મૂળને બતાવનાર કેશવલાલ ધ્રુવ પહેલા જ હતા.

શુદ્ધ ભાષાશાસ્ત્રને લગતા જે ગણ્યાગાંઠ્યા લેખો આપણી ભાષામાં આજ સુધી લખાયા છે તેમાં 'વાગ્વ્યાપાર' જેવો પ્રમાણભૂત લેખ બીજો કોઈક જ હશે. ઉચ્ચારણમાં થતા જુદા જુદા વાગ્વ્યાપારોનું પૃથક્કરણ આપણા આ પંડિતવરે અતિ ઝીણવટથી અને સ્પષ્ટતાથી કરી બતાવ્યું છે. આપણા સ્વરવ્યંજનોના ઉચ્ચારો અને એને લગતાં ઉચ્ચારણસ્થાનોના વ્યાપારો સમજવા માટે આ લેખ એક ઉત્તમ સાધન છે, પણ લેખમાં માત્ર સુન્દર પૃથક્કરણ અને સ્પષ્ટ સમજૂતી જ છે એમ નથી. એમાં ઊંડું અન્વેષણ પણ છે અને એને લીધે એમાં કેટલાક મૌલિક નિર્ણયો પણ અપાયા છે.

એ લેખમાં એમણે કરેલી એક ચર્ચા ઘણી ઉપયોગી છે. વૈદિક કાળના ત્રણ વ્યંજનો આપણે આજે ખોઈ બેઠા છીએ. આ ત્રણ વ્યંજનો તે પ્રાતિશાખ્યમાં મળતા જિહ્વામૂલીય, ઉપધ્માનીય અને ષકાર છે. એની ચર્ચા એમણે ખરેખર તુલનાત્મક ભાષાશાસ્ત્રને દૃષ્ટિમાં રાખીને કરી છે. અને એ ત્રણે વ્યંજનો વિશેનું એમનું પૃથક્કરણ ઘણું જ વજનદાર છે એમાં શંકા નથી. મૂળ જિહ્વામૂલીયમાંથી (કંઠ્ય ઉષ્મવ્યંજનમાંથી) ષ્ અને ખ્ ઊતરી આવ્યા હશે એવી કલ્પના સફળ છે.-અલબત્ત, એ મૂળ જિહ્વામૂલીય, હું ધારું છું ત્યાં સુધી, ફારસી 'કાફ' જેવો નહીં પણ આપણા ક્ષ જેવો હશે. એક રીતે ક્ષને જો તેનું સંયુક્તાક્ષરનું તત્ત્વ ગાળી નાખીએ તો, જિહ્વામૂલીય કે કંઠ્ય ઉષ્મવ્યંજન કહી શકાય. એવા ક્ષના ઉચ્ચારમાંથી જ, હું ધારું છું, ષ્ અને ખ્ ઊતરી આવ્યા હશે. પણ આ બન્ને ઉચ્ચારો, પહેલાં ષ્ અને પછી ખ્ એવા ક્રમે ઊપજ્યા હોય એવું માનવાને કંઈ ખાસ કારણ મને લાગતું નથી. મને લાગે છે કે મૂળ ક્ષ જેવા ઉચ્ચારનો અમુક જાતિમાં ષ્ ઉચ્ચાર થયો અને બીજીમાં ખ્ થયો એમ ધારવું વધુ સયુક્તિક છે, કેમકે એ બન્ને ઉચ્ચારો એક કાલે સમકાલીન હોવાનો પણ સંભવ છે. એવું જ ઉપધ્માનીયનું લાગે છે. આ બન્નેને લગતી કેશવલાલ ધ્રુવની ચર્ચા સબળ છે. એટલી જ સબળ ચર્ચા 'ળ' અને 'લ'ને લગતી છે.

છન્દઃશાસ્ત્રી તરીકે કેશવલાલ ધ્રુવની કીર્તિને ચિરકાળ મંડિત કરે એવો નિબંધ 'પદ્યરચનાના પ્રકારો'નો છે. એના પછી તો એમણે એ જ નિબંધનો વિસ્તાર કરીને 'પદ્યરચનાની ઐતિહાસિક આલોચના' નામે ગ્રન્થ રચ્યો છે. આ ગ્રન્થ તરફ આપણા અવલોકનકારોની દૃષ્ટિ જોઈએ તેટલી વળી નથી એ દુઃખનો વિષય છે, પણ જે કાર્ય બીજી કોઈ ભાષામાં એ વખતે થયું નહોતું, તે કરી આપીને આપણા આ વ્યુત્પન્ન છન્દઃશાસ્ત્રીએ ગુજરાતી ભાષાની એક અપૂર્વ સેવા કરી છે. પદ્યરચનાનું આટલું બારીક અને વિસ્તૃત ઐતિહાસિક અન્વેષણ બીજે ક્યાં ય થયું જાણ્યું નથી. એટલા માટે એ લેખ આપણા લલિતેતર વાઙ્મયમાં એક મહામૂલા રત્ન સમો છે. એમાં ઋગ્વેદથી માંડીને આજ સુધીના આપણા છન્દોનો વિકાસ એમણે તપાસ્યો છે. અને એમ કરીને એક જ છન્દના વપરાશના વિકાસનાં જુદાં જુદાં સ્થિત્યન્તરો ઉપરથી તેમ જ જુદા જુદા છન્દોના વપરાશનાં

વધતાં ઓછાં પ્રમાણ ઉપરથી એમણે સમયાનુક્રમ (chronology)ને લગતાં કેટલાક અનુમાનો બાંધ્યાં છે. આ અનુમાનો બધાં ય કંઈ સ્વીકાર્ય બને તેવાં નથી, (કેમ કે પ્રાચીન સંસ્કૃત સાહિત્યનું તેમ જ પ્રાચીન ગુજરાતી સાહિત્યનું સંશોધન હજુ ચાલુ જ છે અને કોણ જાણે ક્યારે ન ધારેલી કડી મળી આવે અને બાંધેલા અનુમાનને ઊંધું વાળી નાખે એવી સ્થિતિ છે) છતાં છન્દો પણ સમયાનુક્રમના નિર્ણયમાં અનુમોદક (corroborative) પ્રમાણો બની શકે એટલું તો આ નિબંધ ઉપરથી જરૂર પુરવાર થાય છે.

## એકનિષ્ઠ સંશોધક

કેશવલાલ ધ્રુવ ભાષાશાસ્ત્રી હતા, આલંકારિક હતા, છન્દઃશાસ્ત્રી હતા પણ એ બધા કરતાં એ એકનિષ્ઠ સંશોધક અને ઐતિહાસિક હતા. પુરાતત્ત્વમાં અને ઇતિહાસના ખોવાએલા અંકોડા શોધવામાં એમને અખૂટ રસ હતો. ભાષાશાસ્ત્રમાં અને છન્દઃશાસ્ત્રમાં પણ એમની દૃષ્ટિ મુખ્યત્વે ઐતિહાસિકની હતી. ભારતવર્ષના પ્રાચીન ઇતિહાસમાં કોઈ પણ ગુજરાતીએ સહૃદયતાપૂર્વક સંશોધન કરીને મૌલિક નિર્ણયો બાંધ્યા હોય તો એમાં કેશવલાલ ધ્રુવ મુખ્ય હતા. પ્રાચીન ભારતીય ઇતિહાસના આપણા એ એકપૂગ અભ્યાસક હતા. તેથી એમની એ પ્રવૃત્તિનું સરવૈયું કાઢ્યા વગર એમની ખરી મહત્તા આપણે આંકી શકીએ નહીં. આ બે ભાગમાં પુરાતત્ત્વ અને સંશોધનને લગતા એમના લેખો નીચે મુજબ છે. ગ્રીક અને સંસ્કૃત નાટકો, ચક્રવર્તિ કવિ હર્ષને નામે ચડેલાં સ્તોત્ર, લલિતેન્દ્રદુગ્રહનો લેખ અને કુમારપર્વત, કવિ ધોયી અને તેનું કાવ્ય, એશિયાઈ દૂણો, નાટકની પ્રાચીનતાનું દિગ્દર્શન, સ્વપ્નવાસવદત્તા ઉપર નવો પ્રકાશ, પ્રતિમાનું લુપ્ત અંગ, સમુદ્રગુપ્તનો ક્રમપ્રાપ્ત ઉત્તરાધિકારી, યુગપુરાણનાં ઐતિહાસિક તત્ત્વ, ઉદાહરણનો રચનાકાળ, માર્કંડેયપુરાણનું કર્તૃત્વ, રખીદાસનું વંશવૃક્ષ અને કવિ દયારામ વિશે કંઈક. આ બધા લેખોમાં તેમ જ એમના ગીતગોવિન્દાદિના અનુવાદોમાં મૂકેલા પ્રાસ્તાવિક લેખોમાં એમણે ઘણા, ખરેખર બહુ હિમ્મતભર્યા સ્વતંત્ર નિર્ણયો બાંધ્યા છે.[૨] એ બધા નિર્ણયો બાંધવામાં એમની અભ્યાસરતતા, વિષયનું ઊંડું પરિશીલન, બહુશ્રુતતા અને તર્કની પ્રગલ્ભતા સતત દેખાયા કરે છે. એમની વિદ્વત્તા માટે, એમની બહુશ્રુતતા માટે કે એમની સહૃદયતા માટે કોઈને કશું જ કહેવાનું હોય નહીં, છતાં એટલું નોંધવું, પ્રાપ્ત થાય છે કે આવા આ બહુશ્રુત, વ્યુત્પન્ન અને સહૃદય સંશોધકે તર્ક ઉપર સંયમ (ખાસ કરીને પાઠસંશોધનમાં), ઘણી વાર રાખ્યો નથી, ઘણી વાર તે શાસ્ત્રપૂત તર્કમાં નહીં પણ કુતૂહલોત્સાહપ્રેરિત તર્કવિલાસમાં લપસી પડ્યા છે, અને તેથી કરીને એમના ઘણાક નિર્ણયો ભવિષ્યમાં અસ્વીકાર્ય બને એમ લાગે છે. એમના મનમાં અમુક પૂર્વગ્રહ બંધાઈ ગયો, પછી એના સમર્થનમાં કોઈ પણ કૃતિની વાચનાને કે બીજા કોઈ પણ પ્રમાણને ઊલટસૂલટ કરવામાં એમને જરા પણ સંકોચ રહેતો નહીં. પણ એમણે જનાવ્યો છે તેવો બેલગામ તર્કવિલાસ શાસ્ત્રીય સંશોધનમાં ચાલી શકે નહીં. હું જાણું છું કે લબ્ધકીર્તિ વિદ્વાનને વિશે આવાં વચનો લખવામાં પ્રાગલ્ભ્ય છે, પણ એમની તર્કપદ્ધતિ અને તેનાથી બંધાએલા એમના

૨. એમણે કરેલા બધા વિષયના બધા જ મહત્ત્વના નિર્ણયોની એક સૂચિ બનાવીને મેં અન્યત્ર પ્રસિદ્ધ કરી છે. [જુઓ 'ઊર્મિ,' વર્ષ ૩ જું, કિરણ ૭ મું, ભાદ્રપદ, ૧૯૯૦] એ સૂચિ જો એમના લેખસંગ્રહના ગ્રન્થમાં સમાવાય અથવા પૂર્તિ રૂપે જુદી છપાવાય તો અભ્યાસીઓને ઉપયોગી નીવડવાનો સંભવ મને લાગે છે.

નિર્ણયોના ચિરપરિશીલન પછી મારે આ મત જ ઉચ્ચારવો પડે છે કે જ્યાં જ્યાં એમનો તર્ક સંયમમાં રહ્યો છે ત્યાં પરિણામ સુન્દર આવ્યું છે, પણ જ્યાં જ્યાં એ તર્કવિલાસમાં ઊતરી પડ્યા છે ત્યાં પરિણામ અસુન્દર જ આવ્યું છે.

ઉપર યાદી કરી છે:તેમાંથી 'એશિયાઈ હૂણો' અને 'કવિ ધોયી અને તેનું કાવ્ય' એ બે લેખોમાં તો પ્રાપ્ત સાધનો ઉપરથી સુસંબદ્ધ નિબંધો તૈયાર કરાયા છે, તેથી સંશોધનની દૃષ્ટિએ એનું ખાસ મહત્ત્વ નથી. 'એશિયાઈ હૂણો'માં નોંધપાત્ર સ્વતંત્ર નિર્ણય એક જ છે કે મ્હેરૌળી લોહસ્તમ્ભનો ચન્દ્ર ને પહેલો ચન્દ્રગુપ્ત (બીજો નહીં) હતો અને એમાં ઉલ્લેખેલ બાહ્લિક તે પંજાબ નહીં પણ બલ્ખ. આ લેખનો ચન્દ્ર કોણ છે તેના વિશે તો હજી પણ મતભેદ પ્રવર્તે છે. 'ચક્રવર્તિકવિ હર્ષને નામે ચડેલાં સ્તોત્ર,' 'લલિતેન્દુગુફાનો લેખ અને કુમારપર્વત,' 'ઉષાહરણનો રચનાકાળ,' 'રખીદાસનું વંશવૃક્ષ,' 'માર્કંડેયપુરાણનું કર્તૃત્વ' અને 'કવિ દયારામ વિશે કંઈક'— એટલા લેખો ગૌણ મહત્ત્વના છે એટલે એની વીગતોમાં અહીં નહીં ઊતરું. 'ગ્રીક અને સંસ્કૃત નાટકો'ના લેખમાં ગ્રીક નાટકની અસર સંસ્કૃત નાટક ઉપર થઈ નથી એવો નિર્ણય તેમણે બાંધ્યો છે[3] તેમ જ 'નાટકની પ્રાચીનતાનું દિગ્દર્શન'માં સંસ્કૃત નાટકનો ઉદ્ભવકાળ ઈ. સ. પૂ. ૮–૯મા સૈકામાં હતો એવો મત બાંધ્યો છે. ગ્રીક નાટકનું તાત્ત્વિક સ્વરૂપ તેમ જ સંસ્કૃત નાટકનું તાત્ત્વિક સ્વરૂપ તપાસીને એ બંનેને સરખાવીને એમણે એવો નિર્ણય આપ્યો છે કે ગ્રીક નાટકમાં નથી મળતાં એવાં કેટલાંક અગત્યનાં તત્ત્વો સંસ્કૃત નાટકોમાં મળે છે તેથી સંસ્કૃત નાટક ગ્રીક નાટકની અસર તળે ઉદ્ભવ્યું એમ કહી શકાય નહીં. આવી જાતની તાત્ત્વિક તુલના કરીને આવો નિર્ણય બાંધનાર એ પહેલા જ હતા. હવે આજે તો લગભગ બધા જ એમ માને છે કે બન્ને નાટકોનો ઉદ્ભવ સ્વતંત્ર હતો. સંસ્કૃત નાટકની પ્રાચીનતા બતાવતાં આપણા આ સંશોધકે આખ્યાનદર્શનનો (એટલે કે દશ્ય નાટકનો) સમય આખ્યાનશ્રવણના (એટલે કે શ્રવ્ય કાવ્યના) સમય પછી એક સદીએ મૂક્યો છે અને બન્ને વચ્ચે કાર્યકારણભાવ કલ્પ્યો છે. મને પોતાને એ બન્ને કલાઓનો ઉદ્ભવ સ્વતંત્ર લાગે છે, પણ એ મતભેદનો વિષય છે, સંશોધકના પદ્ધતિદોષનો નથી.

આ બે છેલ્લા લેખોમાં એમનો તર્ક જરા કલ્પનાએ ચડે છે ખરો પણ અન્તિમ નિર્ણયોને સદોષ બનાવે એટલી હદ સુધી એ પહોંચતો નથી. પણ 'સ્વપ્નવાસવદત્તા ઉપર નવો પ્રકાશ,' 'પ્રતિમાનું લુપ્ત અંગ' અને 'યુગપુરાણનાં ઐતિહાસિક તત્ત્વ'– એ ત્રણ લેખોમાં એમનો તર્કવિલાસ પુરબહારમાં ભભકી ઊઠે છે અને એમના નિર્ણયોને સદોષ બનાવે છે. માત્ર હકીકત ઉપર જ જેનાં મંડાણ છે એવા ઇતિહાસસંશોધનના વિષયમાં તર્કને પણ અવકાશ છે, પણ એને મર્યાદા છે, તો પ્રાચીન પુસ્તકોની વાચનાની પુનર્ઘટના કરવામાં તર્કને જે અવકાશ છે તેની મર્યાદા તો એથી યે

૩. એ નિર્ણય, સસ્કૃત નાટકની ઉત્પત્તિ પરત્વે તો મને પણ ખરો લાગે છે પણ સસ્કૃત નાટકના વિકાસના કોઈ પણ કાળે એના ઉપર પરદેશી અસર થઈ નહીં હોય એમ કહેતા પહેલાં જરા વિચારવુ પડે એમ છે, દા. ત. એરિસ્ટોટલ ટ્રૅજીડીની વ્યાખ્યા imitation of action આપે છે અને ધનંજય નાટ્યની વ્યાખ્યા अवस्थानुकृतिः આપે છે [અહીં અવસ્થા એટલે action જ છે.] તેને આકસ્મિક જ ગણવું કે કેમ?

વધુ છે પરન્તુ આ મર્યાદાને સદ્‌ગતે ઘણી જ ધૃષ્ટતાપૂર્વક હમેશાં ધુત્કાર્યા કરી છે[૪] એમની સંશોધનપદ્ધતિનું આ એક મોટું દૂષણ છે. કોણ જાણે કેમ, પણ એમણે પ્રતિપાદિત કરેલા બધા જ પુસ્તકોના પાઠસંશોધનમાં એમણે તર્કના ઘોડાને છૂટલગામ ધસવા દીધો છે, અને પરિણામ કોઈક જગ્યાએ સુન્દર આવ્યું હશે પણ ઘણીખરી જગ્યાએ તો, શુદ્ધ તર્ક પાસે એમના નિર્ણયો ન ટકી શકે એવું જ આવ્યું છે.

## સ્વપ્નવાસવદત્તા

'સ્વપ્નવાસવદત્તા ઉપર નવો પ્રકાશ' લઈએ આમાં સ્વપ્નવાસવદત્તાની વાચનાની બે સ્થળે સ્વર્ગસ્થે પુનર્ઘટના કરી છે જુદા જુદા પ્રાચીન આલંકારિકોએ પોતાના કાવ્યાલંકારના ગ્રન્થોમાં સ્વપ્નવાસવદત્તામાંથી કેટલાક અવતરણો આપ્યાં છે, તેમાંના કેટલાક શ્લોકો મૂળની વાચનામાં હોય એ સંભવિત છે એમ એમનું માનવું છે એટલે સુધી તો ઠીક છે. પણ નાટ્યદર્પણમાં અવતારેલ પાદાક્રાન્તાનિ૰વાળો શ્લોક જે સ્થળે સંભવિત છે તે સ્થળ બતાવતાં એમણે ત્યાંની ઉક્તિઓનો ઘણો મોટો વ્યુત્ક્રમ કરી નાખ્યો છે તે નિષ્પ્રયોજન છે એમ મને લાગે છે પૃ ૨૧૨–૧૩ ઉપર તેમણે મૂળમાંથી નવ ઉક્તિઓ ઉતારી છે, અને પછી એ શ્લોકનું સ્થાન નક્કી કરવાને માટે એને અવળસવળ કરી નાખી છે. લંબાણભયે અહીં એ ભાગ ઉતારતો નથી પણ મારે કહેવું જોઈએ કે મૂળ વાચના જેમ છે તેમ રાખીએ તોપણ पादाक्रान्तानि॰ શ્લોક રાજાની अहो विचित्रता कुसुमस्य વસન્તકવાળી ઉક્તિ પછી ખુશીથી મૂકી શકાય તેમ છે પણ એમને ઉક્તિઓ અવળસવળ કરવાનું મુખ્ય કારણ, વિદૂષક બેઠા પછી તરત જ ઊઠે છે અને એટલી એક ક્ષણમાં એને એટલો બધો તાપ ન લાગી જાય કે એ સ્થાનાન્તર કરવાનું કહે તે છે પણ उपविश्योत्थाय જેવી નાટ્યસૂચિથી જ કાલવહનનું સૂચન થાય છે. અને નાટકકાર એવી ભૂલ ન કરે એવું પણ નથી આપણી દૃષ્ટિએ જે ભૂલ લાગે તે બીજાને સૂઝે પણ નહીં એવો સંભવ છે અહીં જે વસ્તુસ્થિતિનો વાંધો લેવાયો છે તે તો પ્રાચીન કાળમાં વ્યવસ્થિત નાટ્યગૃહનો અભાવ હતો તેને આભારી લાગે છે[૫] એવી જાતની વિચિત્રતા પ્રાચીન સંસ્કૃતમાં બીજે પણ નજરે પડે છે એટલે, હાથપ્રતના આધાર વગર કલ્પનાથી જ આ ઉક્તિઓને અવળસવળ કરવામાં કોઈ પણ જાતની યોગ્યતા નથી એવો જ દોષ પૃ ૨૧૬–૧૭ ઉપર આવેલી ઉક્તિઓની પુનર્ઘટના કરવામાં થયો છે, પણ એની વીગતમાં અહીં નહીં ઊતરું.

---

૪ શૈવદર્શિકાસત્યભામાખ્યાનની એક પણ હાથપ્રત મળતી નથી છતાં પણ મુદ્રિત વાચનાનું સંશોધન કરવાનું તો એમને જ સૂઝે જ્યાં એક પણ પ્રત મળતી નથી ત્યાં પાઠાન્તરની તો વાત જ ક્યાંથી હોય ? છતાં પોતે ધાર્યું કે મૂળ પાઠ આમ હોય તેથી એની આખી વાચના પુનર્મુદ્રિત કરવી એમાં વાઙ્મયિક વિવેચનની દૃષ્ટિએ કદાચ યોગ્યતા ગણાય, પણ સંશોધનની દૃષ્ટિએ તો એ નરી ધૃષ્ટતા જ છે આવા માનસવાળા આપણા કોઈ ઉત્સાહી સંશોધકે જ પ્રેમાનન્દવલ્લભાદિની સંશયાસ્પદ કૃતિઓ રચીને આપણું ગૌરવ ઉજાળવાનું યોગ્ય ધાર્યું હશે

૫. મારા **The Types of Sanskrit Drama** નામે પુસ્તકમાં સંસ્કૃત નાટકની આવી વિચિત્રતાનાં દૃષ્ટાન્તો આપ્યાં છે. જુઓ, પૃ ૭૯–૮૦ પાદનોંધ.

'પ્રતિમાનું લુપ્ત અંગ'ના લેખમાં તો સંશોધક તર્કવિલાસે નહીં, કલ્પનાવિલાસે ચડ્યા છે. એમાં તર્કનો પાયો પણ નથી. ભાસના પ્રતિમાનાટકનો સૂક્ષ્મ અભ્યાસ કરતાં અભ્યાસકને એમ લાગ્યું કે એના પાંચમા અંકના આરંભ પહેલાં ભાસે એક પ્રવેશક વિષ્કમ્ભક મૂક્યો હશે, પણ મુદ્રિત વાચનામાં કે એનાં જાણીતાં પાઠાન્તરોમાં ક્યાંય એ પ્રવેશક કે વિષ્કમ્ભક માટે આધાર મળતો નથી છતાં એમને તો ખાતરી જ થઈ ગઈ હતી કે ત્યાં એ પ્રવેશક કે વિષ્કમ્ભક જોઈએ જ. એના જ રટણમાં એક દિવસ એ સ્વપ્નસ્થ થયા. સ્વપ્નમાં મેડીનાં પગથિયેથી હાથ લંબાવીને એમને કોઈએ એક ઊધાઈ ખાઈ ગએલ પાનું આપ્યું. બરાબર એ જ પાનામાં એમને જોઈ તો હતો તે પ્રવેશક અક્ષરશઃ લખેલો હતો. એ પ્રવેશક માગધીમાં હતો અને તેમાં દશ ઉક્તિઓ હતી. હાંસિયામાં તેની સંસ્કૃત છાયા પણ હતી, પણ એ છાયા એ વાંચે તે પહેલાં જ એમની નિદ્રામાં ભંગ પડ્યો. સદ્ભાગ્યે જાગ્રતાવસ્થામાં પણ એમને એ દશે પ્રાકૃત ઉક્તિઓ યાદ રહી ગઈ. તેને એમણે કાગળમાં ઉતારી લીધી, અને બહુ જ ગંભીર ભાવે એ સ્વપ્ન-પ્રવેશકને એઓ આપણી પાસે મૂળ પ્રવેશક તરીકે રજૂ કરે છે. પ્રતિમાના પાંચમા અંક પહેલાં કવિએ પ્રવેશક મૂક્યો હોય તો એ સમ્ભવિત છે, પણ એ ન યે મૂક્યો હોય. કેશવલાલ ધ્રુવે પોતે જ નોંધ્યું છે : "અંકની સરખામણીમાં આ અર્થોપક્ષેપક ગૌણ છે અને ગૌણ છે માટે જ તે ખોવાયો તે લ્હેવામાં આવ્યો નથી. રામકથા જેવા જગજાણીતા મહાખ્યાનના આધારે રચાયેલા નાટકમાં નાટકકાર પોતે જ વસ્તુનો સમન્વય સાચવી ઉપકથા ખુશીથી છોડી દે છે, સમગ્ર પ્રયોજ્ય વસ્તુ અંકોમાં વ્હેંચી દીધું હોય છે, એટલે સૂચ્ય વસ્તુના દર્શનનો અર્થોપક્ષેપક લહિયાએ સરતચૂકથી તજી દીધો હોય, તો અંકો ઉપર લક્ષ રાખનારના જાણ્યામાં આવતું નથી." અર્થોપક્ષેપક ગૌણ છે તેથી જેમ લહિયાએ તજી દીધો હોય તેમ લેખકે એ લખ્યો પણ ન હોય. રામાયણ જેવા અતિપ્રસિદ્ધ ગ્રન્થની સામાન્ય બધી જ વીગતો તે કાળના સમાજને જાણીતી હોય જ. જેમાં એમ લાગે કે અમુક પ્રસંગનું સૂચન અર્થોપક્ષેપક દ્વારા કર્યા વગર પ્રકરણસમ્બન્ધ પ્રેક્ષકોથી સમજી શકાશે નહીં, ત્યાં જ આવા સૂચ્ય પ્રવેશો નાટકકાર રચે છે. અર્થોપક્ષેપકમાં હોય તે સૂચ્ય વસ્તુ છે; પણ સંસ્કૃત નાટ્યશાસ્ત્ર મુજબ જેમ વસ્તુ પ્રયોજ્ય અને સૂચ્ય હોય તેમ અભ્યૂહ્ય કે ઉપેક્ષ્ય પણ હોય. અને ભાસે આ અર્થોપક્ષેપકમાં કેશવલાલ ધ્રુવે કલ્પેલી વીગતોને અભ્યૂહ્ય ગણી તજી દીધી હોય તો તે તદ્દન સંભવિત છે. મનોવિશ્લેષણના અભ્યાસીઓને તો એ જાણીતું જ છે કે જે બાબતનું રટણ કરતા હોઈએ તે બાબત સ્વપ્નમાં કે તંદ્રામાં ઘણી વાર આપણી પાસે પ્રત્યક્ષ થાય છે. આવી વાતોને સિદ્ધ ગણી કાઢવામાં કોઈ પણ જાતની શાસ્ત્રીય પદ્ધતિ રહી જ નથી.

## યુગપુરાણનું ઐતિહાસિક તત્ત્વ

આવી અશાસ્ત્રીય અને કેવળ તર્કવિલાસી પાઠનિર્ણયપદ્ધતિથી ઉપરના દૃષ્ટાન્તોમાં બહુ મોટી હાનિ થઈ નથી પણ 'યુગપુરાણના ઐતિહાસિક તત્ત્વ'માં તો આ પદ્ધતિથી ઘણું જ અનિષ્ટ પરિણામ આવે એવું થયું છે. અલબત્ત, એ લેખ અંગ્રેજીમાં લખાયો નથી એટલે ગુજરાત બહાર એના નિર્ણયો બહુ જ ઓછાને જાણીતા થતા હશે, પરંતુ વખતસર ચેતવણી ન મળે તો ખોટો સિક્કો ચલણી થઈ જવાનો ભય છે તેથી તથા એની મૂળ વાચના હિન્દના પ્રાચીન ઇતિહાસ ઉપર

બહુ જ મહત્ત્વનો પ્રકાશ નાખે છે તેથી કંઈક વીગતમાં ઊતરીને વિસ્તારદોષ વહોરીને પણ અહીં હું એની ચર્ચા કરું છું.

ગર્ગસંહિતા નામે જ્યોતિષગ્રન્થના છેડે યુગપુરાણ નામે એક પ્રકરણ આવે છે. એ મૂળ અધ્યાય તો લાંબો છે, પણ એમાંથી જેટલો વિભાગ ઐતિહાસિક છે તેને સ્વ. કાશીપ્રસાદ જાયસ્વાલે મૂળ બે હાથપ્રતો ઉપરથી પ્રસિદ્ધ કર્યો હતો. જાયસ્વાલે પ્રસિદ્ધ કરેલી વાચનામાં કુલ ૧૧૫ શ્લોકાર્ધો છે. એના વિશે કેશવલાલ ધ્રુવ લખે છે: "મૂળ વાચના એકસો પંદર શ્લોકાર્ધની બનેલી છે, તેમાંની બાર જ પંક્તિ શુદ્ધ છે. બીજી બધી ભ્રષ્ટ છે! એમાં અનેક પદો, અનેક ચરણો, અનેક શ્લોકાર્ધો અવળસવળ થયેલા જોવામાં આવે છે." આવા મન્તવ્યથી એ શુદ્ધ કરવા માંડે છે અને પરિણામે નીચે મુજબ વાચના ગોઠવે છે. મૂળના શ્લોકાર્ધ ૧ થી ૨૬ સુધી એમ ને એમ પછી મૂળનો શ્લોકાર્ધ ૪૧, પછી ૮૦ થી ૮૨, પછી ૪૨ થી ૫૨, પછી ૮૩–૯૩, પછી ૧૦૬ થી ૧૦૯, પછી ૬૧ થી ૬૯, પછી ૧૧૦, પછી ૭૦ થી ૭૮, પછી ૫૩ થી ૫૫, પછી ૫૯, પછી ૫૭, પછી ૧૦૪ ને ૧૦૫, પછી ૬૪, પછી ૫૮ થી ૬૦, પછી ૯૪ થી ૧૦૩, પછી ૨૭–૩૩, પછી ૩૬–ને ૩૭, પછી ૩૫, પછી ૪૧, પછી ૩૮, પછી ૪૦, પછી ૧૧૩ થી ૧૧૫ અને પછી ૧૧૧ ને ૧૧૨. મૂળના ૧૧૫ શ્લોકાર્ધને એમણે આવી રીતે ગોઠવ્યા છે. મૂળની આવી વિકૃતિ કરવાને માટે કોઈ પણ હાથપ્રતનો આધાર નથી. આજના જાણીતા ઇતિહાસના ક્રમથી મૂળ વાચનામાં વર્ણવેલો ક્રમ થોડોક જુદો છે એ કારણને લીધે આજના જાણીતા ક્રમની સાથે બરાબર ગોઠવાઈ જાય એવી ગોઠવણી એમણે કરી છે. પણ હાથપ્રતના આધાર વગર પાઠયોજનામાં આટલી બધી છૂટ લઈ શકાય જ નહીં. એમ પણ કેમ ન બને કે આજના ઐતિહાસિકોએ ગોઠવેલો ક્રમ ખોટો અને યુગપુરાણનો ક્રમ સાચો હોય?

જાયસ્વાલે પોતાની વાચના બે હાથપ્રતો ઉપરથી નિર્ધારી છે. એક હાથપ્રત એશિયાટિક સોસાયટી ઑફ બેંગાલની હતી અને બીજી ગવર્મેન્ટ સંસ્કૃત કૉલેજ બનારસની હતી. આ બન્ને ઉપરથી નિર્ધારેલી વાચના જાયસ્વાલે છાપી છે. જાયસ્વાલની છાપેલી વાચના મેં જોઈ નથી પણ એ વાચનાને કેશવલાલ ધ્રુવે પુનર્મુદ્રિત કરી છે. એ પુનર્મુદ્રિત મૂળ વાચનાને હું મારી પાસે એક બીજી હાથપ્રત છે તેની સાથે સરખાવી ગયો છું. મારી પાસે વૃદ્ધગાર્ગી નામે એક જ્યોતિષગ્રન્થની હાથપ્રત છે. તેમાં કુલ ૧૯૬ અધ્યાય છે. તેના ૧૧૩ મા અધ્યાયનું શીર્ષક સ્કન્દપુરાણ છે. આ સ્કન્દપુરાણ અને ઉક્ત ગર્ગસંહિતાનું યુગપુરાણ એક જ છે. મારી પાસેની હાથપ્રતમાં સ્કન્દપુરાણના કુલ ૧૧૫ આખા શ્લોકો અને એક શ્લોકાર્ધ એટલે કુલ ૧૧૫½ શ્લોકો છે. તેમાંથી પહેલા ૩૭ અને છેલ્લા ૨૫ એમ કુલ ૬૨ શ્લોકો જાયસ્વાલે તજી દીધા છે. વચલા ૩૭ થી ૯૦ શ્લોકો જાયસ્વાલે છાપેલા શ્લોકો જ છે. આ ૩૭ થી ૯૦ શ્લોકોના એટલે કે ૫૪ શ્લોકોના ૧૦૮ શ્લોકાર્ધો થાય તે જાયસ્વાલની વાચનામાં મળે છે, જ્યારે સાત શ્લોકાર્ધો જાયસ્વાલની વાચનામાં વધારે મળે છે. આ વધારાઓ જાયસ્વાલના શ્લોકાર્ધ સંખ્યાક ૧૮, ૧૯, ૩૦, ૩૧, ૩૯, ૬૫ અને ૬૬ છે. આ વધારાઓમાંથી ખાસ અગત્યના ૬૫ અને ૬૬ બે જ છે. પણ મારે કહેવું જ જોઈએ કે મારી પાસેની પ્રતની વાચના કેટલીક જગ્યાએ જાયસ્વાલની વાચના કરતાં વધુ સારી છે, છતાં એકંદરે



શ્રી મોહનભાઈ પટેલ 'નૈવેદ્ય-અભિનદન ગ્રથ અર્પણ કરે છે

જાયસ્વાલે મુદ્રિત કરેલા પાઠો મારી હાથપ્રતના પાઠો કરતાં ઘણી જગ્યાએ વધારે સાગ છે, પણ આ વાત ભવિષ્યમાં હું એ આખો મે અધ્યાય પ્રસિદ્ધ કરીશ ત્યારે ચર્ચીશ. હમણાં મારુ કહેવાનું એ છે કે આવી રીતે બગાલમાંથી, સંયુક્ત પ્રાન્તમાંથી અને કાઠિયાવાડમાંથી મળતી જુદી જુદી હાથપ્રતોની વાચના શ્લોકોના ક્રમ પરત્વે સાવ મળતી આવે છે, છતા કોઈ પણ જાતના લેખિત આધાર વગર માત્ર પૂર્વપ્રસિદ્ધ મતના સમર્થન અર્થે ઉપર મેં દર્શાવ્યો છે તેવો પાઠવ્યુત્ક્રમ કરી નાખવો એને કુતૂહલોત્સાહજનિત મર્યાદાતિક્રમ સિવાય બીજું શું કહેવાય? પણ આ વાતને જરા વધુ સ્પષ્ટ કરું.

યુગપુરાણમાં નીચેના ક્રમમાં ( જાયસ્વાલે પ્રસિદ્ધ કરેલી મૂળ વાચનાના ક્રમ પ્રમાણે ) નીચેની ઐતિહાસિક વીગતો મળે છે:—

( ૧ ) પરિક્ષિત્ અને જનમેજયની વાત લખ્યા પછી પુરાણકાર નોંધે છે કે કલિયુગમા શિશુનાગવશનો ઉદાયી થશે તે પુષ્પપુરની સ્થાપના કરશે.

( ૨ ) એ પુષ્પપુરમાં પછીથી શાલિશૂક નામે રાજા થશે તે દુષ્ટાત્મા અને અધાર્મિક રાજા પછીથી પોતાના જ્યેષ્ઠ ભાઈ કેતાને ( સપ્રતિને ? ) રાજ્ય ઉપર સ્થાપશે.

( ૩ ) પછી યવનો સાકેત, પાંચાલ અને મથુરા ઉપર આક્રમણ કરશે અને ઠેઠ કુસુમધ્વજ ( પુષ્પપુર ) સુધી પહોંચશે ત્યારે બધો મુલક આકુલવ્યાકુલ થઈ જશે. પ્રજા વર્ણસકર બનશે અને ઠેર ઠેર અનીતિ પ્રવર્તશે.

( ૪ ) પણ આંતર્વિગ્રહને લીધે આ યવનો મધ્યદેશને લાંબો વખત પોતાના કબજામા રાખી શકશે નહી.

( ૫ ) આ યવનોના પરિક્ષય પછી, સકેતમાં સાત રાજાઓ થશે. એમના અમલ નીચે પૃથ્વી આખી દુઃખ પામશે અને રક્તની નદીઓ ચાલશે.

આ બધા રાજાઓ અગ્નિવૈશ્યો સાથે ( ? ) લડતાં યુદ્ધમા ક્ષય પામશે.

( ૬ ) પછી એક શકરાજા થશે, પણ એ શકો બધા કોઈ એક રીતે તો કોઈ બીજી રીતે, હણાઈ જશે.

( ૭ ) એ શકરાજાના નાશ પછી પુષ્પપુર શૂન્ય અને બીભત્સ બનશે. પછી ધનને માટે મોટુ યુદ્ધ થશે અને પછી પુષ્પપુરમા અમ્લાટ રાજા થશે. એના પછી નીચે મુજબ રાજાઓ થશે. અમ્લાટ પછી ગોપાલ, પછી પુષ્પક, પછી સવિલ કે સવિપુલ પછી વિકૃયશા કે વિશ્વકયશા ( બ્રાહ્મણરાજા ) એમ રાજાઓ થશે.

અને પછી વળી પુષ્પપુરની પડતી થશે.

( ૮ ) પછી ભદ્રાયક કે ભદ્રપાક નામે દેશમા અગ્નિમિત્ર નામે રાજા થશે. અને એ રાજા કન્યા માટે બ્રાહ્મણો સાથે ઘોર વિગ્રહ કરશે. પછી એક અગ્નિવૈશ્ય રાજા થશે. એ વીશ વર્ષ રાજ્ય કરશે. પછી વળી બીજો અગ્નિવૈશ્ય રાજા થશે. તે શકો સાથે લડશે.

( ૯ ) અને પછી પૃથ્વી સ્ત્રીપ્રધાના બનશે, કેમકે સમસ્ત ક્ષય તે વખતે થશે. સ્ત્રીઓ જ બધો વ્યવહાર કરશે અને પુરુષો બધા રક્તવસ્ત્ર ધરીને ગૃહકાર્ય કરશે.

પછી એક સપ્તુવર ( ? ) નામે રાજા પૃથ્વીનો રાજા બનશે. તે દશ વર્ષ રાજ્ય કરશે.

( ૧૦ ) અને પછી શકો વળી પાછા પૃથ્વી ઉપર ફરી વળશે.

બનાવોના ઉપર આપેલા ક્રમને તપાસતાં યુગપુરાણ પ્રમાણે નીચેના બનાવો નીચેના ક્રમમાં બન્યા હતા.

પહેલાં શૈશુનાગો (ઉદાયી[6]), [પછી નન્દની વાત તો લખી જ નથી], પછી મૌર્યો (શાલિશૂક અને સંપ્રતિ), પછી યવનો પછી સાકેતના સાત રાજાઓ, પછી એક શકરાજા, પછી અમ્લાટ વગેરે મ્લેચ્છ રાજાઓ, પછી અગ્નિમિત્રાદિ શુંગો અને શુંગો પછી એક રાજા અને તેના પછી વળી પાછા શકો. યુગપુરાણ મુજબ, આ રીતે મૌર્યો પછી પરબાર્યા શુંગો નથી આવતા, પણ મૌર્યો અને શુંગોની વચમાં યવનો શકરાજા અને મ્લેચ્છોનું આધિપત્ય સ્થપાય છે. આ યવનાદિના નાશ પછી શુંગસામ્રાજ્ય આવે છે! પણ શુંગો પછી તરત જ કાણ્વો નથી આવતા. શુંગો પછી, યુગપુરાણ મુજબ એક રાજા અને પછી શકો આવે છે અને પછી કદાચ કાણ્વો આવે; પણ એના વિશે યુગપુરાણમાં કંઈ ઉલ્લેખ નથી. આવો યુગપુરાણનો ક્રમ છે, પરંતુ જાણીતાં બધાં પુરાણોમાં મૌર્યો પછી તરત જ શુંગો અને શુંગો પછી તરત જ કાણ્વો આવે છે, જ્યારે યુગપુરાણ મુજબ તો મૌર્યો અને શુંગો વચ્ચે તેમ જ શુંગો અને કાણ્વો વચ્ચે પરદેશી સત્તા આવી જાય છે. આવો ક્રમ આપણા ઇતિહાસવિદોને માન્ય નથી તેમ જાણીતો પણ નથી. તેથી જાણીતા ક્રમને લક્ષમાં રાખીને એને અનુકૂળ થાય તેવી રીતે કેશવલાલ ધ્રુવે આ ૧૧૫ શ્લોકાર્ધોને ઊલટસૂલટ કરી નાખ્યા છે. એટલે કે યવનાદિનાં આક્રમણો શુંગરાજ્યકાળ અને કાણ્વરાજ્યકાળ દરમિયાન આવી ગયાં હતાં એમ બતાવવાને માટે એમણે આ પાઠવ્યુત્ક્રમ કલ્પ્યો છે.

આજના આપણા પ્રમાણિત ઇતિહાસજ્ઞાનના ચોકઠામાં યુગપુરાણમાં આપેલો ક્રમ બંધબેસતો નથી એટલા જ કારણે એની વાચનાને ઊલટસૂલટ કરી નાખવી એ તો પાઠસંશોધનના તાત્ત્વિક નિયમોનું ઉલ્લંઘન જ છે. આવા પ્રસંગોએ જવાબદાર સંશોધક પાઠ તો એનો એ જ રાખે અને બહુ તો ટિપ્પણાદિમાં નોંધે કે આ નવો ક્રમ બીજે ક્યાંય જાણીતો નથી; પરન્તુ આપણા આજના ઐતિહાસિકોને જાણીતો નથી તેમ જ પુરાણોમાં એ મળતો નથી છતાં યુગપુરાણનો ક્રમ સાચો છે એમ મારું ધારવું છે. ગ્રીક પ્રવાસી એરિયનના એક ઉલ્લેખ પ્રમાણે પ્રાચીન ભારતીય ઇતિહાસમાં સિકંદરની ચડાઈ પહેલાં ત્રણ 'રિપબ્લીકન' ગાળા આવી ગયા છે. આ રિપબ્લીકનનો અર્થ પ્રજાસત્તાક રાજ્ય નથી, પણ એ ગાળા દરમ્યાન મુખ્ય રાજ્યસત્તા પરદેશીઓના હાથમાં ચાલી ગઈ એમ છે. મેં અન્યત્ર[7] બતાવ્યું છે કે આ ત્રણ ગાળાને આપણાં પુરાણો પણ સૂચક રીતે સ્વીકારે છે અને એ ગાળાઓ અનુક્રમે ૩૫૦, ૩૦૦ અને ૧૨૦ વર્ષના હતા. વળી મેં એમ પણ સૂચવ્યું છે કે આ ત્રણ ગાળામાંથી પહેલો ૩૫૦ વર્ષનો ગાળો શૈશુનાગો અને નન્દો વચ્ચે આવી ગયો હતો, અને બીજા બે ગાળાઓ વિશે હું ત્યાં કંઈ નિશ્ચિત કહી શક્યો નથી છતાં મેં ત્યાં સૂચન કર્યું છે કે એ બે ગાળા મૌર્યો અને કાણ્વોનાં અંત સુધીના સમયમાં આવી ગયા હોવા જોઈએ. આ છેલ્લી વાતને યુગપુરાણનો ઉપરનો ક્રમ પુરવાર કરે છે. યુગપુરાણ મુજબ મૌર્યો અને શુંગો વચ્ચે યવનાદિનો ગાળો હતો અને શુંગો અને કાણ્વો વચ્ચે શકાદિનો ગાળો હતો. યવનાદિનો

૬. જાયસ્વાલની બન્ને પ્રતોમાં 'ઉદધી' એવું નામ મળે છે છતાં એ નામ 'ઉદાયી' હોવું જોઈએ એવો કેશવલાલ ધ્રુવનો તર્ક સાર્થક છે, કેમ કે મારી હાથપ્રતમાં 'ઉદાયી' એવું નામ મળે છે.

૭ પૂના ઓરિએન્ટાલિસ્ટના ઓક્ટો-જાન્યુઆરી (૧૯૪૨-૪૦)ના અંકમાં મેં કલિયુગોના રાજ્યવર્ષો વિશે એક લેખ છપાવ્યો છે તેમાં મેં આ વાતને બહુ વીગતવાર ચર્ચેલી છે, તેથી જેમને એમાં રસ હોય તેમને એ લેખ જોઈ લેવા વિનંતિ છે.

ગાળો તે એગ્નિનનો ૩૦૦ વર્ષનો ગાળો અને શકાદિનો ગાળો તે એગ્નિનનો ૧૭૦ વર્ષનો ગાળો એમ હવે સ્પષ્ટ થાય છે. આથી વધુ આ વિષયને અહીં ચર્ચવો ઇષ્ટ નથી. પણ આમ છે તેથી યુગપુરાણની વાચનાનો ક્રમ ખોટો નથી એમ સિદ્ધ થાય છે, ઊલટું, એ ક્રમ તો આપણા પ્રાચીન ઇતિહાસની ખોવાયેલી બે કડીઓ બહુ જ યથાર્થ રીતે સાંકળી આપે છે. હાથપ્રતના જરા ય આધાર વગર, આટલો જબરો પાઠવ્યુત્ક્રમ કરવો તે પાઠશોધનની કોઈ પણ પદ્ધતિને માન્ય ન હોય એટલુ જ મારે બતાવવું છે અને હું ધારું છુ કે આ વાત ઉપરની ચર્ચાથી બરાબર પુરવાર થાય છે. આવી સ્વૈરવિહારી વાક્યશોધનપદ્ધતિ એમના લખાણમાં એક મોટા દૂષણરૂપ છે અને એથી એમના ઘણાક નિર્ણયો વ્યભિચરિત (vitiated) બન્યા છે.

## રીતિતંત્ર અને પદ્ધતિ

કેશવલાલ ધ્રુવ પંડિત હતા, પણ એમનું પાંડિત્ય શુષ્ક નહોતુ, રસિક હતું એટલુ કહેવામાં એમનુ આખુ રીતિતંત્ર સમાઈ જાય છે અલંકારમાં કે કાવ્યમાં, ભાષાશાસ્ત્રમાં કે છન્દઃશાસ્ત્રમાં, ઇતિહાસમાં કે સંશોધનમા એમની દૃષ્ટિ બધે જ પંડિતની છે પંડિતની પેઠે એ કોઈ પણ વિષયનો અભ્યાસ સાંગોપાંગ કરે છે અને પંડિતની પેઠે જ પૂરા પાંડિત્યથી એના વિશે નિર્ણયો બાંધે છે એથી કરીને સામાન્ય પરંપરાગત પાંડિત્યના જે ગુણદોષ છે તે એમનામાં પણ દેખાય છે પંડિતમાં હોય તેવી વ્યુત્પત્તિ અને પોતાના નિર્ણયો વિશેનુ તેવુ મમત્તાન એમનામા હતાં સાથે જ પંડિતમાં હોય તેવો આત્મભાનપૂર્વકનો મર્યાદાતિક્રમ પણ એમનામા હતો ઘટકર્પરના (કે અમરુશતકના) ટિપ્પણમા તેઓ, નાયિકાપ્રકાર, રસભાવાદિ અલંકારપ્રભેદાદિ તેમ જ વૃત્તાદિની ઝીણવટમાં ઊતરી પડે છે ત્યારે કોઈ પ્રખર સંસ્કૃત પંડિત ઉત્તમ કાવ્યને સટીક કરતો હોય તેવી જ એમની રીતિ બની જાય છે કાવ્યના રસ સમજવામાં અને સમજાવવામા એમની રસિકતા પદે પદે વ્યક્ત થાય છે, પણ એ રસિકતા પાંડિત્યમંડિત છે એટલે કે એ રસિકતા પણ પંડિત જ સમજે એવી છે.

એમને કોઈ પણ વિષયમા મૌલિક સિદ્ધાન્તો સ્થાપવાનો શોખ લાગતો નથી, પણ પ્રચલિત સિદ્ધાન્તોને વ્યવસ્થિત કરવાનુ અને એની પુનર્ઘટના કરતા જરૂર પડે તેવા નિર્ણયો બાંધવાનુ એમના માનસને ખાસ પ્રિય છે વિષયના ભેદપ્રભેદો પાડીને એ દરેકના લક્ષણો બાંધીને આખા વિષયને મર્યાદિત કરવાની અને વ્યવસ્થિત કરવાની એમની પદ્ધતિ મમ્મટાદિ પંડિતોને સ્મરાવે તેવી છે વાગ્વ્યાપારનો નિબંધ જુઓ કે પદ્યરચનાના પ્રકારોનો નિબંધ જુઓ—એ બને વિષયની એમણે એવી તો વ્યવસ્થિત માંડણી કરી દીધી છે કે હવે પછીના એ વિષયના અભ્યાસીને પરિભાષાની અંધાધૂંધીમા અટવાવુ નહીં પડે ગુજરાતમા અભ્યાસનાં અનેક ક્ષેત્રોમા પરિભાષાની અરાજકતા અભ્યાસકોને ખૂબ નડે છે, તેવા વખતમા કોઈ પણ વિષયની પરિભાષાને નિશ્ચિત કરી વિષયનુ વ્યવસ્થિત સ્થાપન કરનારનો ઉપકાર કંઈ જેવોતેવો ન કહેવાય કોઈ પણ વિષયમા મૌલિક પ્રમાણભૂત સિદ્ધાન્તો સ્થાપનારનુ જેટલુ મહત્ત્વ છે તેટલુ જ કે કદાચ તેથી પણ થોડુ વધુ મહત્ત્વ એ સિદ્ધાન્તને પ્રભેદાદિથી તેમ જ લક્ષણાદિથી વ્યવસ્થિત કરનારનુ છે કાવ્યશાસ્ત્રમાં જેટલુ મહત્ત્વ આનન્દવર્ધનનુ છે તેટલુ જ મમ્મટનુ છે નિશ્ચિત અને સર્વપ્રમાણિત પરિભાષાના અભાવે વિવેચન

પાંગળું બની જાય છે. તેથી જ કેશવલાલ ધ્રુવ જેવા તેમ જ નરસિંહરાવ જેવા પંડિતોની જરૂર છે. નરસિંહરાવે જેમ ભાષાશાસ્ત્રમાં ઉત્સર્ગાદિ વ્યવસ્થિત કર્યા તેમ કેશવલાલે વાગ્વ્યાપારના (phonetics) ઉત્સર્ગાદિને તેમજ છન્દઃશાસ્ત્રના મૂળભૂત પારિભાષિક શબ્દોને વ્યવસ્થિત કર્યા છે. આપણી ભાષા ઉપરનો એમનો આ ઉપકાર નાનોસૂનો નથી.

કોઈ પણ વિષયના નિરૂપણની એમની રીતિ ઐતિહાસિકની છે. વાગ્વ્યાપારની વાત કરતા હોય કે પદ્યરચનાની, એ તો વેદકાળથી શરૂઆત કરીને તે તે વિષયનો ક્રમિક વિકાસ તપાસે છે અને પછી જ બાંધવા હોય તે નિર્ણયો બાંધે છે. આથી કરીને વિષયનિરૂપણના મોટા ભાગમાં એમની રીતિ સ્પષ્ટ, અર્થદ્યોતક અને આવશ્યક લાઘવયુક્ત હોય છે. વાગ્વ્યાપારનો આખો યે નિબંધ સચોટ લાઘવયુક્ત રીતિનો સુન્દર નમૂનો છે. અલબત્ત બલવન્તરાય જેટલી અર્થઘન એમની રીતિ નથી, પણ સાથે જ નરસિંહરાવની રીતિમાં જે એક જાતની શિથિલતા અને દીર્ઘસૂત્રીપણું જણાય છે તે પણ એમની રીતિમાં જણાતું નથી. એમની વાક્યરચના સામાન્ય રીતે સ્પષ્ટ વાચ્યાર્થવાળી, બહુ લઘુ નહીં તેમ બહુ દીર્ઘ નહીં એવાં વાક્યોવાળી, પ્રાસાદિક છે. એમનામાં ઓજસ કે માધુર્ય સ્પષ્ટ રીતે વ્યક્ત થતું નથી, તેમ એનો અભાવ એમનામાં છે એવું સાલતું પણ નથી, કેમ જે એમના વિષયને સ્પષ્ટ તરી આવે એવાં ઓજસ કે માધુર્યની જરૂર જ નથી. વિષયાનુરૂપ પ્રસાદ તો એમની રીતિમાં સાર્વત્રિક છે. બાકી તો, રીતિપૂરતા એ આલંકારિક છે, એટલે આલંકારિક રીતિ એમના સામાન્ય લખાણમાં પણ ઠીક ઠીક ડોકિયાં કરી જાય છે. એમની શબ્દપસંદગી એક કાળે અતિસંસ્કૃતમય ગણાતી હોય તો ભલે, પણ આજે તો એમના શબ્દો અપ્રયુક્ત કે અપરિચિત કોઈક જ લાગે તેમ છે. એમનું શબ્દભંડોળ શિષ્ટ શબ્દોનું જ, સાધારણ રીતે બનેલું છે. પ્રયોગશીલતા[૮] કે પ્રયોગખોરી, શું શબ્દપસંદગીમાં કે શું વાક્યરચનામાં કે શું વિષયનિરૂપણમાં, એમનામાં ખાસ દેખાતી નથી એમનું સમસ્ત માનસ શિષ્ટતાપ્રિય છે, તેથી એમની રીતિ પણ શિષ્ટ છે વિષયનિરૂપણના અત્યન્તાવેશમાં પણ એમની વાક્યરચનામાં અંગોનો વ્યત્યય થએલો ક્વચિત જ દેખાશે સ્વાસ્થ્યપૂર્ણ શિષ્ટ નિરૂપણરીતિ એમનું વિશિષ્ટ લક્ષણ છે.

એવા શિષ્ટ સજ્જનના અને પ્રખર પંડિતના લેખોનો આ સંગ્રહ આપણા અભ્યાસકોને જરૂર ઘણો ઉપયોગી નીવડશે. એવા ઉપયોગી સંગ્રહને પ્રગટ કરીને સોસાયટીએ ગુજરાતી વાઙ્મયની અમૂલ્ય સેવા કરી છે એમાં શંકા નથી.



૮ મેઘદૂતનું પ્રાચીન રીતીમાં ભાષાન્તર કર્યું છે તેને અને એવી બીજી બાબતોને પ્રયોગશીલતાના નમૂના તરીકે ગણાવી શકાય, પણ અહીં મુખ્ય વક્તવ્ય એ છે કે બીજામાં દેખાય છે તેવી ઉત્કટ પ્રયોગશીલતા એમનામાં નથી, પ્રયોગખોરી તો નથી જ.

## વોલ્ગાથી ગંગા*

આ ગ્રન્થમાં ઓગણીસ વાર્તાઓ દ્વારા, મહાપંડિત રાહુલ સાંકૃત્યાયને માનવસમાજનાં હિન્દી-યુરોપીઅન કુળનો વિકાસ આલેખવાનો પ્રયાસ કર્યો છે. વાર્તાઓ સુવાચ્ય છે અને વાર્તાસ્વાદ ઠીક ઠીક જળવાઈ રહે છે. પણ આ વાર્તાઓ છે એ ગૌણ વાત છે. સામાન્ય જનને આસ્વાદની સાથે જ્ઞાન મળે એ હેતુથી માનવસંસ્કૃતિના વિકાસનું એમણે અહીં જે ચિત્રણ કર્યું છે તે જ મહત્ત્વનું છે. તેઓ પોતે જ કહે છેઃ

મેં અહીં હિંદી-યુરોપીય જાતિના ક્રમશઃ વિકાસનો પટ લીધો છે...મેં પ્રત્યેક યુગના સમાજનું યથાયોગ્ય ને પ્રામાણિક ચિત્ર આપવાની અહીં કોશિશ કરી છે.

મારે કહેવું જોઈએ કે અહીં દોરેલું ચિત્ર મને તો યથાયોગ્ય કે પ્રામાણિક લાગતું નથી. મને તો આ આખા યે પુસ્તકમાં મહાન પ્રચારકનું જ માનસ દેખાય છે. પોતે માની લીધેલી વિચાર-સરણી મુજબ જ એમણે આર્યકુળના વિકાસનું અર્થઘટન કરાવ્યું છે. મહાપંડિત રાહુલજી જેવા વિદ્વાન વિશે આમ કહેવામાં ધૃષ્ટતા લાગે છતાં મારે કહેવું પડે છે કે આ પુસ્તકને ફરી ફરીને વાંચતાં મને તો એમાં નર્યા પ્રચારવેડા જ દેખાય છે. એમાં પ્રામાણિકપણું તો દેખાતું જ નથી. મારા આ વક્તવ્યને હવે વીગતમાં ઊતરીને સ્પષ્ટ કરું.

હિન્દી-યુરોપીય જાતિ એટલે કે આર્યજાતિ માનવકુળની એક જાતિ છે. એ જાતિ વિશે અહીં ત્રણ બાબતો વિચારવા જેવી છે. મહાપંડિતે આ જાતિનાં (૧) ભૌગોલિક વસવાટ અને ભ્રમણો (૨) સમયાનુક્રમ અને (૩) સંસ્કૃતિવિકાસનું અર્થઘટન—એમ ત્રણ મુદ્દાઓ સ્પષ્ટ કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. આપણે આ ત્રણે મુદ્દાઓને એક પછી એક લઈએ.

ભૌગોલિક વસવાટની દૃષ્ટિએ પહેલાં ઉપરિ વોલ્ગાના પ્રદેશમાં, પછી મધ્ય વોલ્ગા પ્રદેશમાં, મધ્ય એશિયા (પામીર)માં, વક્ષુની તળેટીમાં, ઉપરિ સ્વાત પ્રદેશમાં, ગંધારમાં, કુરુ પંચાલમાં અને પંચાલમાં—એમ આ જાતિનાં ભૌગોલિક ભ્રમણો થયાં છે એમ મહાપંડિતનું માનવું છે. એટલે કે હિન્દના આર્યો મૂળ યુરોપમાંથી અહીં આવ્યા એમ એમણે માન્યું છે. આર્યોના પ્રભવસ્થાન વિશે આ એક જ મત નથી. છેલ્લાં બસોએક વર્ષમાં વિદ્વાનોએ આ પ્રશ્નની બહુ ચર્ચા કરી છે અને એને પરિણામે જે અનેક મતો પ્રચારમાં આવ્યા છે તેમાંથી ત્રણ મતો મુખ્ય છે. આર્યોનું પ્રભવસ્થાન યુરોપમાં,

* લેખક પંડિત રાહુલ સાંકૃત્યાયનઃ પ્ર. લોકપ્રકાશનગૃહ, મુંબઈ ૧૯૪૫.

મધ્ય એશિયામાં કે ઉત્તરપૂર્વ ભારતમાં હતું એમ આ મનો છે. આમાંથી રાહુલજીએ પહેલો મત સ્વીકારી લીધો છે. આના વિશે મારે એટલું જ કહેવાનું છે કે આજથી પચીસત્રીસ વર્ષ પહેલાં આ પહેલો મત જેટલો સ્વીકાર્ય ગણાતો તેટલો આજે નથી ગણાતો. મધ્ય એશિયા કે હિન્દમાં આર્યોનું પ્રભવસ્થાન માનનાર વિદ્વાનવર્ગ આજે બહોળા પ્રમાણમાં ઉપસ્થિત છે.

હવે લઈએ સમયાનુક્રમની વાત. એમણે આપેલો સમયાનુક્રમ આમ છે :

| | | | |
|---|---|---|---|
| ઈ. સ. પૂ. | ૬૦૦૦ | હિન્દી–યુરોપીઅન | ઉપરિ વોલ્ગા |
| ,, | ૩૫૦૦ | હિન્દી–સ્લાવ | મધ્ય વોલ્ગા |
| ,, | ૨૮૦૦ | હિન્દી–ઈરાની | મધ્ય એશિયા–પામીર (ઉત્તર કુરૂ) |
| ,, | ૨૫૦૦ | હિન્દી–ઈરાની | વક્ષુની તળેટી |
| ,, | ૨૦૦૦ | હિન્દી–આર્ય | ઉપરિ સ્વાત |
| ,, | ૧૮૦૦ | હિન્દી–આર્ય | ગંધાર (તક્ષશિલા) |
| ,, | ૧૫૦૦ | વૈદિક આર્ય | કુરુપંચાલ (પશ્ચિમી યુક્ત પ્રાન્ત) |
| ,, | ૭૦૦ | | પંચાલ (યુક્ત પ્રાન્ત) |

રાહુલજીના મતે વૈદિક આર્યોનો કાળ ઈ. પૂ. ૧૫૦૦ની આસપાસનો છે. આ વૈદિક આર્યો કુરુપંચાલમા એટલે કે પશ્ચિમી યુક્ત પ્રાન્તમાં રહેતા એમ એમનો મત લાગે છે. એની પહેલાં, એમના મતે, આ લોકો ગંધાર (તક્ષશિલા)માં રહેતા પણ ત્યારે તેઓ વૈદિક આર્યો નહોતા, હિન્દી આર્ય હતા એમ પણ એમનો મત લાગે છે. આનો અર્થ જો એમ હોય કે વેદોની રચના પશ્ચિમી યુક્ત પ્રાન્તમાં થઈ, તો તે બરાબર નથી. વળી ઈ. સ. પૂર્વે ૧૫૦૦ માં જ આર્યો વૈદિક આર્યો બન્યા એટલે કે વૈદિક સંસ્કૃતિનો ઉદય ઈ. સ. પૂ. ૧૮૦૦ થી ૧૫૦૦ માં થયો એ મત પણ આજે બહુ ઓછા સ્વીકારે છે. રાહુલજી સુદાસને ઈ. સ. પૂ ૧૫૦૦ માં મૂકે છે. પુરાણો મુજબ આ સુદાસ મહાભારતકાળથી પંદરેક પેઢી પહેલાં થયો હતો. આ હિસાબે મહાભારતકાળ ઈ. સ. પૂ. ૧૦૦૦માં આવે મહાભારતનો આ કાળ કોઈ રીતે ટકી શકે તેમ નથી. વળી આ સુદાસ મનુ વૈવસ્વતથી લગભગ ૭૦ મી પેઢીએ હતો અને મનુવૈવસ્વત ઋગ્વેદના સૂક્તોના દ્રષ્ટા છે, એટલે કે વૈદિક કાળનો આરંભ સુદાસથી સિત્તેરક પેઢી પહેલાં થયો હતો.

આથી એમ કહેવું પ્રાપ્ત થાય છે કે આર્યજાતિના ભૌગોલિક વસવાટની બાબતમાં તેમજ સમયાનુક્રમની બાબતમા, જે મતો આજથી ત્રીશેક વર્ષ પહેલાં પ્રચારમાં હતા, પણ આજે વધુ ને વધુ વિદ્વાનો જેની વિરુદ્ધ થતા જાય છે તે મતો ઉપર જ પુસ્તકનું મંડાણ કરવું તેમાં પ્રામાણિકતા નથી, સ્વમતાવલંબનનો આગ્રહ છે. અને આપણી પ્રાચીન પરમ્પરાનો તો સમૂળો નિરાદર જ છે.

હવે રાહુલજીએ આલેખેલું સંસ્કૃતિવિકાસચિત્ર જોઈએ. એમણે હિન્દીયુરોપીય જાતિના સંસ્કૃતિવિકાસનુ ચિત્ર દોર્યું છે, માનવકુળના સંસ્કૃતિવિકાસનું નહિ. આ ભેદ ધ્યાનમાં રાખવો જોઈએ. હિન્દીયુરોપીય જાતિ માનવકુળની અનેક જાતિઓમાંની એક જાતિ છે. હવે પ્રશ્ન એ ઉપસ્થિત થાય

છે કે જ્યારે આ જાતિને, હિન્દી–યુરોપીય જાતિ કહી શકાય એવું સ્પષ્ટ સ્વરૂપ મળ્યું ત્યારે એની સંસ્કૃતિનો વિકાસ કયા સ્થિત્યન્તરે હતો? સમગ્ર માનવકુળની વાત કરીએ ત્યારે Caveman આદિ જે પ્રાથમિક દશામાં માનવ હતો તે જ પ્રાથમિક દશાની સંસ્કૃતિ આ હિન્દી–યુરોપીય જાતિની, તે વખતે હતી કે પછી સંસ્કૃતિવિકાસમાં આ જાતિ કેટલાંક સ્થિત્યન્તરો આગળ વધેલી હતી? પિતા, માતા, ભાઈ અને બહેનને માટેના સામાન્ય શબ્દો,- સો સુધીની સંખ્યા માટેના સામાન્ય શબ્દો વગેરે બતાવે છે કે હિન્દી–યુરોપીય જાતિ, નિશાકુટુમ્બની સંસ્કૃતિ જેવી આ ગ્રન્થમાં આલેખી તે તેવી સંસ્કૃતિને તો કયારની યે વટાવી ગઈ હતી.

રાહુલજીના મતે હિન્દી–યુરોપીય જાતિમાં માતૃપ્રધાનત્વ હતું. પરંતુ તુલનાત્મક અભ્યાસ તો બતાવે છે કે પિતાનું જ પ્રધાનત્વ હિન્દી–યુરોપીય જાતિમાં હતું. દ્યૌષ્પિતર કે જ્યુપિટરનો પ્રયોગ આ જ પુરવાર કરે છે. છેક પ્રાચીન કાળમાં દેવીઓના પ્રમાણમાં દેવોનું જ પ્રાધાન્ય હતું. આખા યે માનવકુળના સમાજમાં માતૃપ્રધાનત્વ એ પ્રથમ પગથિયું હતું એમ કહેવું હોય તો તે જુદી વાત છે, પણ હિન્દી–યુરોપીય જાતિઓમાં, એને એ અભિધાને ઓળખી શકાય તે સમયે માતૃપ્રધાન સમાજ હતો કે એ જાતિ તે કાળે ગુફાનિવાસી હતી એમ કહેવું યોગ્ય લાગતું નથી. તેવી જ વાત છે લગ્નવ્યવસ્થાની. રાહુલજીના મતે, હિન્દી–યુરોપીય જાતિમાં લગ્નવ્યવસ્થાની બાબતમાં સંકર જ પ્રવર્તતો હતો એમણે જે સંકુલ યૌન સંબંધોની તેમજ માતાપુત્રના યૌન સંબંધોની વાતો કરી છે, તે વાત માનવકુળના વિકાસમાં કોઈ કાળે હશે કે નહિ એના વિશે પણ સમાજશાસ્ત્રીઓ સાશંક છે. તો પણ હિન્દી–યુરોપીય જાતિમાં આવો પ્રચાર હતો એમ શા આધારે એમણે કહ્યું હશે તે સમજાતું નથી.

હિન્દી–ઈરાની સમય માટે પણ એમણે કરેલી વાતો યોગ્ય લાગતી નથી. ‘ અતિથિ તથા મિત્રોના સ્વાગતમાં પોતાની સ્ત્રીને પણ સોંપવી એ તે જમાનાનો સદાચાર મનાતો ’ એમ એમણે લખ્યું છે. આ પ્રકારનો રિવાજ અમુક સમાજશાસ્ત્રને જાણીતો છે તે સાચું. આજે પણ આ રિવાજ અમુક જાતિઓમાં પ્રવર્તે છે એ પણ સાચું. પણ હિન્દી–ઈરાની સમયમા એ જાતિમા આ રિવાજ હતો જ એમ કેમ કહી શકાય? વળી એ જ સમયની વાત કરતાં કુરુ નામની જાતિમા સમૂહલગ્ન (Group marriages) હતા એવી વાત તેમણે કરી છે. આ પણ આધાર વગરની વાત છે. સમૂહલગ્ન માનવજાતના વિકાસના અમુક સ્થિત્યન્તરે પ્રવર્તતાં હોય અથવા એના દૃષ્ટાન્તો મળતા હોય તેથી એમ કેમ કહેવાય કે એ પ્રથા હિન્દી–ઈરાની સમયમાં એ જાતિમાં પ્રવર્તતી હતી?

મારે કહેવાની મુખ્ય વાત આ છે: માતૃપ્રધાન સમાજ, લગ્નમાં સંકરતા (promiscuity), અતિથિનો સત્કાર કરવામા પત્નીને સોંપવી તે, માતાપુત્રલગ્ન, સમૂહલગ્ન વગેરે વગેરે રિવાજ આખા યે માનવસમાજના વિકાસમા અમુક કાળે પ્રવર્તતા હોય તો ભલે. પણ તે તે રિવાજ, રાહુલજીએ કહી છે તે તે જાતિમા તે તે કાળે પ્રવર્તતા જ એમ કેમ કહી શકાય? આને લીધે જ એમણે દોરેલું ચિત્ર મને પ્રામાણિક અને પ્રતીતિકર નથી લાગતુ.

અને હિન્દી આર્યો તેમ જ વૈદિક આર્યોની સંસ્કૃતિનું જે ચિત્ર એમણે દોર્યું છે તે તો માત્ર અપ્રામાણિક જ નહિ, વિકૃત પણ છે. એમના મતે રાજસંસ્થા (Kingship) સુદાસના કાળની

આસપાસ શરૂ થઈ. પણ આપણી અનુશ્રુતિ મુજબ તો મનુ વૈવસ્વતથી માંડીને કે તે પહેલાં પણ ( સરખાવો પૃથુ વૈન્ય વગેરેની વાત ) રાજસત્તાક સમાજ પ્રચરિત થઈ ગયો હતો. મનુ વૈવસ્વતનો ભાઈ યમ વૈવસ્વત, હિન્દી–ઈરાનીઓમાં રાજા હતો એમ પણ માનવાને કારણ મળે છે. એટલે રાજસંસ્થાની ઉત્પત્તિ વિકાસક્રમમાં ઠેઠ ઈ. પૂ. ૧૫૦૦ની આસપાસમાં થઈ એમ કહેવું તે પણ ખોટું છે. આપણી અનુશ્રુતિ તો સ્મૃતિ પહોચે છે તે કાળના આરંભથી જ રાજપ્રધાન સમાજ હતો એમ કહે છે. રાજપ્રધાન સમાજની સાથે જ ગણપ્રધાન સમાજ પણ હતો એ વાત સાચી છે, પણ તે કાળે રાજસંસ્થા હતી જ નહિ તે બરાબર લાગતું નથી. મનુ પછી તો ઘણા રાજાઓ થઈ ગયા. માન્ધાતા, પુરુકુત્સ, કુવલાશ્વ, દિવોદાસ, દુષ્યન્ત, સગર આદિ અનેક રાજાઓ સુદાસ પહેલાં થઈ ગયા છે એમ આપણી અનુશ્રુતિ એકી અવાજે કહે છે તેને ન ગણકારવાનું કારણ શું છે તે સમજાતું નથી.

પણ રાહુલજીએ ઇતિહાસ અને સંસ્કૃતિનું કરેલું વિકૃત દર્શન આટલેથી અટકતું નથી. એમના મતે વેદની રચના પેટ પૂરવાને થઈ છે. ઉપનિદ્‌કાળના બ્રહ્મવાદની ઉત્પત્તિ, પ્રજા ઉપર રાજાનું વર્ચસ્ ચાલુ રાખવા માટે થઈ હતી, પુરોહિતસંસ્થાનો ઉદ્‌ભવ બ્રાહ્મણોની સત્તા અબાધિત રહે એટલા માટે થયો હતો. એમના પોતાના જ શબ્દો ટાકું છું.

ઉપનિષદ્‌કાળમાં વિદ્યાર્થીઓ ગુર્વાશ્રમમાં બ્રહ્મચર્યાદિ વ્રતો પાળતા તેના વિશે લખે છે:

'અંતેવાસીઓ આ કઠોર વ્રતોનું પાલન લાઇલાજ બનીને જ કરે છે તો? આ બધુ તો માનઆબરૂને ખાતર કરવામાં આવે છે લોકો આને બ્રાહ્મણકુમારોની કઠણ તપશ્ચર્યા સમજે છે.' (પૃ. ૧૧૫)

બ્રહ્મવાદને વિશે એમણે લખ્યું છે:

'એટલે બ્રહ્માથી આગળ બ્રહ્મ સુધી ઊડવાની વાત ને? પરંતુ લોપા! રાજકાજથી આ વસ્તુ જુદી નથી. રાજ્યને ટકાવી રાખવાને માટે જ અમારા પૂર્વજ રાજાઓએ વસિષ્ઠ અને વિશ્વામિત્રને આટલું સન્માન આપેલું. એ ઋષિઓ ઇન્દ્ર, અગ્નિ, અને વરુણના નામ પર લોકોને રાજાની આજ્ઞા માનવાને માટે પ્રેરી રાખતા હતા.' (પૃ. ૧૫૯)

'આ રાજ–ભોગને હાથમા રાખવાને માટે જ આ બધુ (બ્રહ્મજ્ઞાન વગેરે) જરૂરી છે.' (પૃ. ૧૬૦)

'વસિષ્ઠ અને વિશ્વામિત્રે બનાવેલ નાવે પૂરાં હજાર વર્ષ પણ કામ ન આપ્યું: પરંતુ જે નાવ પ્રવાહણ તૈયાર કરે છે તે હજાર વર્ષથી વધુ સમય સુધી રાજાઓ અને સામંતોને (પરધન ભોગવનારાઓને) પાર ઉતારતી રહેશે.' (પૃ. ૧૬૨)

'વસિષ્ઠ અને વિશ્વામિત્રે પેટને ખાતર જ વેદ રચ્યા.' (પૃ. ૧૬૪)

આમ એમના મતે યજ્ઞવાદની અને બ્રહ્મવાદની ઉત્પત્તિ નર્યા સ્વાર્થને પોષવાને માટે હતી. એમના મતે યજ્ઞવાદ વસિષ્ઠાદિ બ્રાહ્મણોએ અને બ્રહ્મવાદ પ્રવાહણાદિ ક્ષત્રિયોએ[૧] પહેલાં ઉપજાવ્યો તે એવા કારણથી કે લોકો ભ્રમણામાં પડી જાય અને બ્રાહ્મણ–ક્ષત્રિયનું વર્ચસ્ જાળવી રાખે.

---

૧. ઉપનિષદ્‌નો બ્રહ્મવાદ ક્ષત્રિયોએ જ પહેલાં ઉપજાવ્યો એ વિધાન પણ ચિન્ત્ય છે. પુનર્જન્મનો સિદ્ધાન્ત પણ ઉપનિષદ્‌કારોએ સ્થાપિત કર્યો એવું વિધાન એમણે કર્યું છે તે તો સાચું પણ નથી.

વસિષ્ઠે અને વિશ્વામિત્રે દિવોદાસ કે સુદાસના વખાણ કરતા સૂક્તો રચ્યાં છે એ ખરુ, પણ વેદમા માત્ર દાનસ્તુતિઓ જ ભરી છે કે શુ ? 'પેટને ખાતર જ વેદ રચ્યા'નો અર્થ તો એવો જ થાય કે વેદમા, બ્રાહ્મણોએ પોતાના દાતાઓની સ્તુતિઓ જ રચી છે આથી વધારે હડહડતુ જૂઠાણુ બીજુ કયુ હોઈ શકે ?

યજ્ઞવાદ એટલે કર્મકાડ તેમ જ વળી બ્રહ્મવાદ, જતે દહાડે, ધનલોભી અને સત્તાલોભીના હાથમા એમણે બતાવ્યુ છે એમ વપરાયા હોવાનો સમ્ભવ છે, પણ એને ઉત્પન્ન કરનારા પુરુષોએ એને આવી અધમ વૃત્તિથી ઉત્પન્ન કર્યા હતા એમ કહેવુ તે તો નર્યા દુરાગ્રહનુ જ પરિણામ છે કોઈ પણ વાદ એના ઉદ્ભવકાળે તો પ્રામાણિકતા અને સચ્ચાઈ ઉપર જ રચાયેલો હોય છે એમ દુનિયાભરનો ઇતિહાસ કહે છે. લગભગ દરેક વાદમા પાછળથી, આપમતનબીઓએ વિકૃતિ કરી છે અને પોતાના વાદને પોતાના સ્વાર્થ માટે વાપર્યો છે એમ પણ બન્યુ છે યજ્ઞવાદ અને બ્રહ્મવાદને માટે વધુમા વધુ આટલુ જ કહી શકાય કે એની અધોગતિના જમાનામા એને સ્વાર્થીઓએ સ્વાર્થ માટે વાપર્યો હશે એમ તો દરેક ધર્મ અને સસ્થાનુ બને છે બૌદ્ધધર્મમા એમ નથી બન્યુ એમ કોણ કહી શકશે ? અમુક કાળે બૌદ્ધધર્મ પણ સ્વાર્થ સાધવાના સાધન તરીકે વપરાયો છે એ વાત તો રાહુલજી ભૂલી જ જાય છે મુખ્ય વાત એ છે કે રાહુલજીને બૌદ્ધધર્મમા લોકશાહીનુ તત્ત્વ દેખાયુ છે, તેથી એના દોષો એણે જોયા નથી અને બ્રાહ્મણધર્મમાં એને આપખુદી જ દેખાઈ છે તેથી એના ગુણ એમણે જોયા નથી પણ આમ કહેવુ તે પ્રામાણિક ઇતિહાસકારનુ કામ નથી. યજ્ઞવાદ એના જન્મકાળથી જ ખરાબ હતો, બ્રહ્મવાદ એના ઉત્પત્તિકાળથી જ સ્વાર્થસાધનાનુ સાધન હતો એવુ એવુ તો ધર્મઝનૂની માણસ જ કહે, પ્રચારવેડા કરનારાઓ જ કહે

ખરી વાત તો એવી છે કે રાહુલજીના ચક્ષુઓ સામ્યવાદથી એટલા બધા આવરાઈ ગયા છે કે પોતાના મત સિવાય બીજા મતોમાં એમને કશુ જ સારુ લાગતુ નથી એમને મન બુદ્ધ સારા, અશ્વઘોષ સારા, પણ વસિષ્ઠ ખરાબ, વિશ્વામિત્ર ખરાબ, ઉપનિષદ્કાર ખરાબ, યાજ્ઞવલ્ક્ય ખરાબ, કાલિદાસ ખરાબ, મારે કહેવુ જોઈએ કે સંકુચિત મનોદશાનુ જ આ ગ્રન્થમાં પાને પાને દર્શન થાય છે

કાલિદાસમાં રાજા પ્રત્યેની ગુલામી મનોવૃત્તિ હતી, આપણા પૂર્વજ ઋષિઓ ગૌરક્ષા કરતા, પરતુ એ ગૌભક્ષણને માટે, ગુપ્તરાજાઓ ધર્મદ્રોહી હતા, નન્દો, મૌર્યો, યવનો, શકો, અને હૂણોએ જે પાપ નથી કર્યા તે ગુપ્તોએ કર્યા છે ભારતભૂમિ પરથી એમણે જ ગણગણ્યોનુ નામ ભૂસી નાખ્યુ આવાં આવાં વિધાનો પૂર્વગ્રહના જ પરિણામો છે ગૌરક્ષાની વાત કરનાર ઋષિના મનમાં ગૌભક્ષણ કરવાની જ વૃત્તિ હતી એમ કહેનારને તો શુ કહેવુ ? ગાધીજી ગૌરક્ષાની વાત કરતા તો ગૌભક્ષણ માટે જ કે શુ ? આપણે ત્યાં મૂળ જેમણે ગૌરક્ષાની વાત કરી એના મનમાં સમસ્ત જનસમાજના કલ્યાણની વાત જરા ય નહોતી કે શુ ?

કાલિદાસને એમણે કલ્પ્યો છે એવો એ નિ સત્ત્વ હતો તો પછી બે હજાર વર્ષ સુધી આજ પણ આપણે એનામાંથી પ્રેરણા શા માટે લઈએ છીએ ? કાલિદાસ કુનામ ગણનાર રાહુલજી પ્રાચીન

ભારતીય માનસને સમજી જ શક્યા નથી કેટનાક રાજ્યાશ્રિત કવિઓ માત્ર ભાટાઈમાં ઊતરી ગયા હતા માટે કાલિદાસ પણ ગુલામી મનોદશાવાળો હતો એમ કેમ કહી શકાય? મારુ પોતાનુ તો માનવું જુદુ જ છે[૨] મને તો એમ લાગ્યુ છે કે કાલિદાસને જ્યારે એમ લાગ્યુ કે પોતે સેવેનુ રાજકુળ ખોટે માર્ગે જઈ રહ્યુ છે ત્યારે નીડર રીતે એને પ્રબોધવામાં એણે પાછી પાની કરી નથી ખોટે રસ્તે જતા રાજાને પ્રબોધતા પ્રધાનો અને બ્રાહ્મણોના તો અનેકાનેક દૃષ્ટાન્તો પ્રાચીન કાળમાં મળશે રાજાના આશ્રયે રહેતા છતાં રાજા તથા પ્રજા બન્નેને પ્રબોધવાને પોતે લાયક છે એમ માનતા અને આચરતા આ પુરુષસિંહોના માનસને રાહુલજી સમજી જ નથી શક્યા

અને ગુપ્ત રાજ્યમાળાનુ એમણે કરેલુ મૂલ્યાંકન પણ એવુ જ પક્ષિલ છે ગુપ્તોએ ગણરાજ્યોને નાબૂદ કર્યા એમ કહેવાનુ કારણ શુ છે? સમુદ્રગુપ્તે તો ગણસત્તાક રાજ્યોને એમ ને એમ રહેવા દીધા હતા એમ એની અલ્લાહાબાદ પ્રશસ્તિ જ પુકાર કરે છે ગુપ્તોનુ જે ચિત્ર એમણે આપ્યુ છે તે સ્કન્દગુપ્ત પછીના રાજાઓ માટે સાચુ હશે, પણ ત્યા સુધી તો નહિ જ ગુપ્તો સામ્રાજ્યવાદી હતા માટે એમણે કશુ જ ભલુ કર્યું નથી એમ કહેવુ તે પ્રચારવેડા જ છે લોકશાહી અને રાજશાહી બન્નેની સારી અને ખરાબ બન્ને બાજુ છે લોકશાહી સારી હોય તો રાજશાહી પણ સારી હોઈ શકે છે એ beaurocrat રાજશાહીનો તો એમણે સ્વીકાર જ કર્યો નથી રાજશાહી ખરાબ હોય તો લોકશાહી પણ ખરાબ હોઈ શકે છે એનો અનુભવ આપણે હિન્દુસ્તાનમા તો આજે કરી શકયા છીએ છતા અમુક જ પક્ષિલ વિધાન કરવુ એમાં પ્રામાણિકતા ક્યાં આવી?[૩]

એમનુ માનસ પક્ષિલ છે, દુરાગ્રહી છે, વિકૃત છે એમ જ આ ગ્રન્થમા તો દેખાય છે એમને મન, પ્રાચીન ભારતીય સસ્કૃતિમાંથી કઈ પણ જો આવકાર્ય હોય તો તે બૌદ્ધધર્મ, બુદ્ધ અને બૌદ્ધ ધર્માનુયાયીઓ જૈન ધર્મ, જે બૌદ્ધ ધર્મના જેવો જ લોકશાહીના સિદ્ધાન્ત ઉપર રચાયો છે એની તો એમણે નોંધ પણ લીધી નથી બ્રાહ્મણધર્મમાં એમને એક પણ સારુ તત્ત્વ દેખાયુ નથી. એ કહે છે 'જે દિવસે આ ધર્મ (બ્રાહ્મણધર્મ) આ દેશમાથી ખસી જશે તે દિવસે પૃથ્વીનુ એક મોટુ કલક ધોવાઈ જશે' દુનિયાને વે ઉપનિષદ્ અને વેદાંત તેમ જ રામ કૃષ્ણ અને શકર જેવા રત્નો આપનાર બ્રાહ્મણધર્મની મૂલવણી એમને મન આટલી જ છે રામ કે કૃષ્ણ રામાયણ મહાભારત કે ગીતાને પ્રાચીન ભારતીય સસ્કૃતિમાં ક્યાંય સ્થાન એમણે આપ્યુ નથી શકરાચાર્ય જેવાની પણ એમણે નોંધ લીધી નથી કેમ જાણે પ્રાચીન ભારતીય સસ્કૃતિના વિકાસમાં શકરાચાર્યે કોઈ જ ફાળો ન આપ્યો હોય અથવા એમણે આપેલો ફાળો તદ્દન ઉપેક્ષણીય જ હોય! એમને મન નાલન્દા અને તક્ષશિલા સારાં પણ કાશી કે ઉજ્જૈનનુ તો એમના ઇતિહાસમા ક્યાંય સ્થાન પણ નથી વસિષ્ઠ ખરાબ, વિશ્વામિત્ર ખરાબ, ગુપ્તો ખરાબ, રામકૃષ્ણ શકરાદિ તો નોંધ લેવાને પણ લાયક નહિ, અને આખી યે

---

૨ જુઓ Kalidas and the Guptas by D R Mankad

૩ એમના મતે અભિનયનો ઉદ્ભવ ગ્રીક સમ્પર્ક પછી થયો અને તે પણ અશ્વઘોષના વખતમા (ઈ સ. ૫૦ ની આસપાસ) થયો આ વિધાન પણ ગળે ઊતરે એમ નથી. અશ્વઘોષની પહેલા આપણે ત્યાં નાટકો લખાતા હતા ભજવાતા હતા અને નાટ્યશાસ્ત્ર પણ હતુ ગ્રીક સમ્પર્ક પછી અભિનય આપણે ત્યા આવ્યો એમ માનવાનુ કોઈ પણ કારણ નથી

પ્રાચીન ભારતીય સંસ્કૃતિમાં સારા તો બુદ્ધ, અશ્વઘોષ અને શ્રીહર્ષ. પ્રાચીન ભારતીય સંસ્કૃતિનું આવું દર્શન કરાવનાર આ ગ્રન્થ કઈ રીતે ઉપકારક છે તે મને તો નથી સમજાતું.

અન્તે એટલું સ્પષ્ટ કરવું જોઈએ કે બ્રાહ્મણધર્મ આરમ્ભથી અન્ત સુધી શુદ્ધ રહ્યો છે એમ કહેવાનો મારો આશય નથી. એમાં પણ ઉન્નતિ અને નતિનો ક્રમ આવ્યા કર્યો છે; પણ એ ધર્મના સંસ્થાપકોમાં પણ શુદ્ધ વૃત્તિ નહોતી એમ કહેવું તે મને યોગ્ય લાગતું નથી. બાકી ઊર્ધ્વ અને અધોગતિ તો બધા ધર્મ અને બધી સંસ્કૃતિઓમાં આવતી રહી છે અને આવતી રહે એ જ સ્વાભાવિક ક્રમ લાગે છે. અને દરેકની ઊર્ધ્વ અને અધોગતિ બતાવવી તે જ ખરા ઇતિહાસકારનું કાર્ય છે. એ કાર્ય રાહુલજીએ નથી કર્યું, પણ પાને પાને પક્ષપાતી માનસ બતાવ્યું છે તેથી, બીજું તો શું, અત્યન્ત ખેદ થાય છે.



# વસન્તોત્સવ – એક ઉપમાકાવ્ય

સંસ્કૃત સાહિત્યમાં ઉપમા તો કાલિદાસની જ કહેવાય છે. ગુજરાતી સાહિત્યમાં, ઉપમાના બાહુલ્યને લીધે તેમજ સુભગતાને લીધે વિશિષ્ટતા પામતા કવિ તે ન્હાનાલાલ છે.

'વસન્તોત્સવ' એક નાનું કથાકાવ્ય છે. કાવ્ય તરીકે એ હૃદયંગમ છે. ક્રાઉન સાઈઝનાં ૧૦૪ પાનાંમાં લગભગ એક હજાર લીટીઓનું એ કાવ્ય છે. પણ આ લીટીઓ નાની છે અને દરેક લીટીમાં સરાસરી ચાર-પાંચ શબ્દો છે. એટલે આખા કાવ્યમાં દશેક હજાર શબ્દો હશે. આટલા વિસ્તારમાં આ કાવ્યમાં લગભગ બસો ઉપમાઓ યોજાઈ છે, એટલે કે દરેક પાને સરાસરી બે ઉપમાઓ છે. સરાસરી નવ-દશ લીટીએ એક ઉપમા આવે. અને એક ઉપમા સરાસર બેત્રણ લીટી રોકે તો સરાસરી દર ચોથી-પાંચમી લીટીએ એક ઉપમા આવે, એટલી બધી ઉપમાબહુલતા આ કાવ્યમાં છે. માટે જ આ કાવ્યને ઉપમાકાવ્ય કહેવાનું મન થાય છે.

ઉપમા ઉપરાંત બીજા અલંકારો પણ (રૂપક, ઉત્પ્રેક્ષા, સમાસોક્તિ, અર્થાન્તરન્યાસ, પરિકર આદિ) આ કાવ્યમાં ઠીક ઠીક વપરાયા છે. એટલે આ નાનું કાવ્ય, આમ તો અલંકારખચિત છે. પણ ઉપમાબાહુલ્ય તો આમાં બહુ જ સ્પષ્ટ છે. એ બધી ઉપમાઓનો અભ્યાસ કોઈએ કરવા જેવો છે. હું તો અહીં 'વસન્તોત્સવ'માં પ્રયોજાએલાં ઉપમાચિત્રો પ્રતિ ધ્યાન દોરું છું.

'શેષનાં કાવ્યો'મા થયેલા ઉપમાચિત્રોના પ્રયોગ વિશે આગળ મેં થોડી ચર્ચા કરી છે. ત્યાં મે લખ્યુ હતુ કે આવાં ઉપમાચિત્રો અખામાં મળે છે. ગોવર્ધનરામમાથી પણ એક દાખલો આપ્યો હતો એ વખતે ન્હાનાલાલનાં ઉપમાચિત્રો તરફ મારુ ધ્યાન દોરાયું જ નહોતું તેથી એમાંથી દૃષ્ટાન્તો આપવાનુ સૂઝ્યું નહોતુ. પણ ન્હાનાલાલે તો ઉપમાચિત્રો ખૂબ પ્રયોજ્યાં છે. ઉપમાચિત્રોનો એમણે સુભગ પ્રયોગ સારા પ્રમાણમાં કર્યો છે. એ એની વિશિષ્ટતા પણ છે. તેથી અહીં 'વસન્તોત્સવ'માં પ્રયોજાયેલાં ઉપમાચિત્રો એકત્ર કરું છું.

સાધારણ પૂર્ણા ઉપમામાં માત્ર ઉપમેય, ઉપમાન, વાચક અને ધર્મ એમ ચાર શબ્દો આપવા પૂરતી જ કવિની ફરજ છે. પણ આવાં ઉપમાચિત્રોમાં, જેને વિવર્ધિત વાક્યગા ઉપમા કહી શકાય તેમા, ઉપમાનવાક્યમાં, ઉપમાનના ધર્મોનું બારીક વર્ણન કરીને નાનું શું ચિત્ર આપવાની કવિની ફરજ થાય છે. આ ચિત્રણથી વર્ણનમાં એક પ્રકારની પ્રત્યક્ષતા ભળતાં કાવ્યાસ્વાદમાં વધારો થાય

૧. એના પ્રતીક તરીકે જ કેમ ન ગણે કાવ્યનો આરમ્ભ એક મોહક ઉપમાથી થયો છે:
'ગુલછડી સમોવડી એક સુન્દર બાલિકા હતી.'

છે. આવી જાતની ઉપમાને મેં ઉપમાચિત્રનું નામ આપ્યું છે. તાત્ત્વિક દૃષ્ટિએ વિવર્ધિત કે પરિપોષિત વાક્યગા ઉપમા જ છે. આની તાત્ત્વિક ચર્ચા માટે જિજ્ઞાસુને મારો ઉક્ત લેખ, મારા 'કાવ્ય વિવેચન' નામે પુસ્તકમાં છપાયો છે તે જોઈ લેવા વિનંતિ છે.

હવે આપણે 'વસન્તોત્સવ'માં પ્રયોજાયેલાં ઉપમાચિત્રો એકઠાં કરી લઈએ :—

(૧) વર્ષાના કોઈક સન્ધ્યા સમયે
નિસ્તેજ બાલચન્દ્ર ઉપર
મેઘધનુષના રંગ
આવી આવી ઉડી જાય છેઃ
વિલસુને ઝાંખે મુખડે
એવી લજ્જારેખા બેઠી
ને બેસતાં જ ઉડી ગઈ. પૃ. ૧૬

(૨) તારાસખીઓમાં શશીલેખા જઈ રમે
ત્હેવી સુભગા સહિયરસાથમાં ભળી.
પૃ. ૧૮

(૩) મેઘછટા નીચેથી શશીરાજ
તારલીઓના વિહાર નીરખે,
આઘે એક આંબલિયાછાયે રહી
રમણુ તેમ રમણીઓની રમણા જોતો.
પૃ. ૨૧

(૪) ગહન ગુફામાંથી યોગીન્દ્ર ગાય,
ત્હેના મહામન્ત્ર જગતમાં સંચરે,
ભૂત ઉપરથી તરી આવી
વર્તમાન મહાસંગીતે ભરે,
અને ભવિષ્યને ભવ્ય જગાડે,
ફૂલપલ્લવવાસી કોકિલા
'વસન્ત્' 'વસન્ત્' 'વસન્ત્'ની
પૂરાણુ મન્ત્રઘોષણા
તેમ નવચૈતન્યથી પુકારતી
નિષ્ઠુર જગતને સુણાવતી. પૃ. ૨૧

(૫) પ્રભાતના આકાશે મ્હડતી
પ્રભાભર શુક્રબાલા સમી
સુભગા ધીરી ધીરી આગળ આવી.
પૃ. ૨૪

(૬) બીજની વિધુરેખ
તીરછા દૃષ્ટિપાતે જગ વધાવી
સહચરીઓ સંગે પરવરે;
સ્નેહનમણાં સ્મિતકિરણુ ફેંકી
સુભગા તેમ સખીઓમાં ગઈ.
પૃ. ૨૬

(૭) પાંદડામાં ઝીણો વાયુ લ્હેરતો હોય
ત્હેવા ધીરાશના શબ્દ આવતાઃ
પૃ. ૨૯

(૮) અન્તર્પટ સરકતાં
કાન્તિપૂર્ણ ચન્દ્રબિમ્બ
વ્યોમસાગરનાં મોતીઓમાં વિચરે
ત્હેવું તેનું પ્રસન્ન પ્રફુલ્લ વદન
મંજરીઓમાં તરવા લાગ્યું.
પૃ. ૩૫

(૯) સુહૃદયની અર્પેલી વૈજન્યતી માળા
કો કુમારી સંકેલી લઈ
હૃદયવસનમાં સંચે,
સુભગાનો સુન્દર તનુહાર
રમણે તેમ હૃદયે સ્થાપ્યો. પૃ. ૩૫

(૧૦) લાડકડી ફૂલવેલીને અનિલરાજ
અડપલે અડકે,
રમણુ એવું સુમધુર સ્પર્શતો. પૃ. ૩૬

(૧૧) ચન્દ્રકિરણુ ઝીલતાં ઝીલતાં
કુમુદપત્ર ઉઘડે ને ઝૂલે,
રમણીની રસકાન્તિ સત્કારતાં
ત્હેવાં સુભગાનાં લોચન વિકસ્યાં.
પૃ. ૩૬

(૧૨) વસન્તના સુવર્ણ કટોરા શાં
સુરેખ ચંપાકુસુમોમાં
પ્રભાતની ગૌર પ્રભા ઢળે,
કાંચનવર્ણી સુભગાની શોભામાં
પ્રીતમનો પ્રેમાત્મ તેમ ઝરમરતો
હૈયામાં ઉતરતો. પૃ. ૩૭

(૧૩) ભર્યો ભર્યો મેઘ
વિદ્યુલ્લતાને ખોળે લે,
પ્રણયપ્રભાની વેલડી શી પ્રિયને
તેમ રમણે અંકે મૂકી પૃ. ૩૯

(૧૪) નમેલું ગુલાબ બીડેલી કળીને
કંઈ કહેતાં કહેતાં ચુંબન દે
એમ રમણલાલનો ગાલ
સુભગાના ગાલને અડકતો. પૃ. ૪૦

(૧૫) ઉષાનો પાલવ એક કરમાં લઈ
હેનું કેસરવરણું સૂર્યમુખ[૨]
દિનરાજ બીજે કરે ઉપાડે,
દેહલતા એક કરકિરણે એમ સંકેલી
પ્રેમપાંદડી શા કપોલે
બીજો કર ચાંપી
સૌભાગ્યચન્દ્રે વિલસતું
મુખારવિન્દ ઉપાડયું. પૃ. ૫૮

(૧૬) ઝળહળતો પ્રચંડ સૂર્યપ્રતાપ
વિહાસિની ચન્દ્રબાળાને હઇડે ઢળી
મનોહારી મહિમાવાન જ્યોત્સ્નિકા સમ
પરાવર્તને વિશ્વમન્દિરે સ્ફૂરે છે,
સ્વચ્છન્દ વ્યક્તિભાવની હેવી
પ્રતાપવન્તી કૌમારની વિલાસવૃત્તિ
પ્રિયહૃદયે મંચરતાં
પ્રેમભાવના રૂપે પુનરુદય પામે છે.
પૃ. ૬૦

(૧૭) નિર્મળા વ્યોમસાગર ઉપર
કો વિહરન્તી દિગ્વાસિની શી
તારાસખી તરી આવતી હોય,
નીલઘેરા સરોવરજલમાંથી
મોતીની કિરણરેલ ન્હ્ડતી હોય;
એવું કંઈ દર્શન દે છે. પૃ. ૬૧

(૧૮) નીલમણિને માણેક ચુમ્બન દે
વિધુસુના નયનદલે હેવી
સૌભાગ્યચન્દ્રની અધરપાંખડી
બેસી બેસી ઉડી જતી. પૃ. ૬૨

(૧૯) સંગીતસ્ત્રોતને મધુર આરે
હરિણનાં વૃન્દ વૃન્દ ઉભરાય,
સન્ધિકાના સરોવર ઉપર
તારલીઓ અન્તરિક્ષેથી ઉતરે,
ફૂલ પલ્લવની ઘટાઓમાંથી
અદશ્ય કુંજોના સુખસોહાગમાંથી,
હેમ વેરાએલી વસન્તવિલાસિનીઓ
મોરલીના ગહન મન્ત્ર પીવા મળી.
પૃ. ૬૪

(૨૦) એક બાળાને બોલાવ્યે
અનેક બાળાઓ બોલે,
એક ચન્દ્રકળાની કળા પ્રગટતાં
અનેક તારલીલાઓની ભીંટ ઉઘડે;
એવી બાલકોલાહલ શી
પ્રભાવન્તી કોકિલકેલિ
ડાળેડાળેથી રેલી રહી. પૃ. ૭૨

(૨૧) અજ્ઞાન કસ્તૂરિકા મૃગમાલ
કસ્તૂરી પામી પાછું વળે,
વસન્તવિભૂતિની સારકસ્તૂરી
અન્તરના અન્તરમાં સંચી
સુન્દરીસમાજ ગામ ભણી વળ્યો.
પૃ. ૮૧

૨. "દિનરાજ ઉષાનું સૂર્યમુખ ઉપાડે" એમ કહ્યું છે, તેમાં "સૂર્ય પોતે પોતાને ઉપાડે છે" એવો અર્થ આવી જાય છે, જે સુભગ તો નથી જ પણ દૂષિત છે.

(૨૨) કમલદલમાં પરાગ લપાય
તેમ ન્હાનકડી હથેલીઓમાં
મુખકાન્તિ સંતાડતો
હસતો હસતો નયન ખોલ્યો. પૃ. ૮૭

(૨૩) મનમોહન મોતીશય્યામાં
શ્રાન્ત સરિતાઓ જઈ વિરામે તેમ
વિશાલપાલવ બાલાઓ મ્હોરમાં જઈ
બેઠી. પૃ. ૯૨

(૨૪) સુવર્ણરેખાઓમાં સરિતાઓ વહે
એવી ભરવેગ-ભરપૂર
બાળાઓ પ્રીતમકરમાં પડી. પૃ. ૯૬

ઉપમાચિત્રો વિશે મેં મારા ઉક્ત લેખમાં ચર્ચા કરી જ છે, તેથી અહીં આપેલા દરેક ઉપમાચિત્રનું પૃથક્કરણ કરતો નથી. જિજ્ઞાસુ ઉક્ત લેખની મદદથી આ કાર્ય સરલતાથી કરી શકશે. પણ આ ઉપમાચિત્રોના ઘડતરના એકએ અંશ તરફ ધ્યાન દોરવું જરૂરી લાગે છે. ઉપમાનનું ચિત્રણ અહીં અતીવ મોહક અને હૃદયંગમ લાગે છે, પણ કંઈક અસ્પષ્ટ પણ લાગે છે. એનું કારણ, હું ધારું છું કે કવિએ પસંદ કરેલાં ઉપમાનોનું સ્વરૂપ છે. કવિનાં અહીં પ્રયોજાએલાં ઉપમાનો, ચન્દ્ર, તારા, અનિલ, મેઘ, ફૂલ—એવાં અપાર્થિવ પ્રકૃતિતત્ત્વો જ છે. આવાં તત્ત્વોમાં, પૂરી મૂર્તતા આવવી સંભવિત નથી તેથી એ ચિત્રો અસ્પષ્ટ લાગે છે. ઉપમાનને મૂર્ત બનાવવા માટે વીગતોની સમૃદ્ધિ આપવી જોઈએ, તે પણ અહીં ઓછી છે તેથી પણ અસ્પષ્ટતા આવે છે.

વળી, અહીં આપેલાં ૨૪ ઉપમાચિત્રોમાંથી ૯ માં એક અથવા બીજી રીતે તારા અને ચન્દ્રને જ ઉપમાન તરીકે લીધાં છે. ઉપમાનની આટલી બધી પુનરુક્તિ સૂચક લાગે છે. 'વસન્તોત્સવ' કવિનું પહેલું જ કાવ્ય છે. એની બસો જેટલી બધી ઉપમાઓનું પૃથક્કરણ તો મેં કર્યું નથી, પણ ઉપર આપ્યાં છે તેટલાં ઉપમાચિત્રોમાં એક જ ઉપમાનની આવી પુનરુક્તિ મળે છે તેવી બીજી ઉપમાઓમાં પણ મળે તો એનો અર્થ એવો ન થાય કે કવિની પ્રતિભા ઉપર, આટલી બધી ઉપમાઓના પ્રયોજનથી, વધુ પડતો ભાર આવી પડ્યો છે અને પ્રતિભાને, આ પહેલી જ કૃતિમાં કેમ જાણે થાક લાગ્યો છે? આ તો માત્ર સૂચવું છું, આખા ગ્રન્થની બીજી બધી ઉપમાઓનું વર્ગીકરણ કર્યા પછી આવું વિધાન સાચું છે કે ખોટું તે કહી શકાય.

અહીંનાં ઉપમાચિત્રોનો એક અંશ ખાસ નોંધપાત્ર છે. ઔપમ્યવાચક શબ્દનું સ્થાન નોંધવા જેવું છે. સામાન્ય રીતે તેમ, તેવી, જેવા વાચકો કવિ વાપરે છે. સાધારણ ઉપમામાં આ વાચકોનું સ્થાન નીચે મુજબ હોય છે:

"જેમ મેઘછટા નીચેથી શશીરાજ તારલીઓના વિહાર નીરખે, તેમ રમણ આવે એક આંબલિયા-છાયે રહી રમણીઓની રમણ જોતો."

ઉપરના વાક્યમાં જેમ-તેમનાં જે સ્થાનો છે, તે સામાન્ય રીતે ઉપમામાં વપરાય છે, તે છે. કવિએ આમાંથી જેમનો પ્રયોગ તો કર્યો જ નથી અને તેમનો (કે ત્હેવી વગેરેનો) પ્રયોગ

ઉપમેયવાક્યના આરમ્ભમાં કરવાને બદલે વચમાં ક્યાંક કર્યો છે.[૩] આ શૈલી કવિની વિશિષ્ટ છે. આમ તો આ ભણિતિવૈચિત્ર્ય જ છે. પણ આ વૈચિત્ર્ય સુભગ છે અને એના પ્રયોગથી કાવ્યતત્ત્વને ખીલવાનો વધુ અવકાશ મળે છે. એનું કારણ છે ઉપમાવાક્ય પછી તરત જ, ઉપમેયવાક્યના આરંભમાં જ વાચકની અપેક્ષા આપણને રહે. પણ એ આકાંક્ષા આ શૈલીવૈચિત્ર્યને લીધે વણપુરાયેલી રહે છે. ઉત્તેજિત થએલી આકાંક્ષા પુરાતી નથી, હવે એ ક્યારે પુરાશે એની વાચકને અધીરાઈ થાય ત્યાં તો અણધારેલી રીતે પણ સત્યની સુભગ રીતે એ આકાંક્ષા પુરાય છે. તેમ–તેવા જેવા વાચકોના આવા સ્થાન–વિન્યાસથી ઉપમાનવાક્ય અને ઉપમેયવાક્ય વચ્ચે એક પ્રકારનો લય અથવા આરોહ–અવરોહ ગોઠવાય છે. અર્થનો આરોહ–અવરોહ આમ શબ્દવિન્યાસથી પોષાતાં વાચકની રસવૃત્તિને તર્પિત કરે છે. મને લાગે છે કે ન્હાનાલાલની શૈલીનો આ એક અત્યન્ત વિશિષ્ટ અને સુભગ અંશ છે અને કવિના કાવ્યનું મોહક માધુર્ય આ અંશને પણ આભારી છે.

ઉપમાચિત્રોનું સૌન્દર્ય પારખનાર અને એનો સંપ્રજ્ઞાત આટલો સુભગ પ્રયોગ કરનાર ન્હાનાલાલ આપણા પહેલા જ કવિ છે.

(કવિશ્રી ન્હાનાલાલ સ્મારકગ્રન્થ)

---

૩. જુઓ ઉપરના સઘ્યાંક (૩) નું ઉપમાચિત્ર એમાં "જેમ" છે જ નહીં, "તેમ" રમણીઓની પહેલાં વપરાયું છે. એવું જ બીજાં ઘણાં ઉપમાચિત્રોમાં છે.

# 'ઝેર તેા પીધાં છે જાણી જાણી'

બૌદ્ધ ધર્મના મહાયાન પંથમાં ચાર બ્રહ્મવિહારોની વાત આવે છે. એ મત પ્રમાણે મૈત્રી, કરુણા, મુદિતા અને ઉપેક્ષા – એ ચાર બ્રહ્મવિહારો છે. બ્રહ્મનેા વિહાર કરનારે આ ચાર ધર્મો કેળવવા જ જોઈએ.

તેમાં પહેલી મૈત્રી છે. આ અર્થમાં મૈત્રીનેા અર્થ હું ચેતોવિસ્તાર એવેા કરું. સમસ્ત વિશ્વમાં ચેતના બધે એક છે એટલે મને બીજામાં રસ રહે, પ્રેમ રહે, મૈત્રી રહે. આ મારા જ ચિત્તનેા વિસ્તાર છે. ચેતનાનું જે એક બિન્દુ મારા રૂપી છે, તે જ બિન્દુનેા વર્તુળવિસ્તાર સમસ્ત જગતનાં એવાં બધાં બિન્દુને આવરી લે છે ત્યારે એની સાથે મૈત્રીની ભાવના કેળવી શકે છે.

આમ મૈત્રીની ભાવના કેળવાય એટલે વિશ્વમાં દુઃખેા છે, વિષાદેા છે, આધિવ્યાધિઓ છે તે પણ આપણાં છે એટલે એના તરફ જીવને કરુણા થાય. બીજાનાં દુઃખેા આપણાં દુઃખેા છે અને માટે એ દૂર થાય તેવા પ્રયત્નેા કરવાનેા આપણેા ધર્મ છે. આવી ભાવના તે કરુણા.

આમ સમસ્ત વિશ્વની સાથે એકરૂપતા કેળવાતા, સમસ્ત જગતનાં દુઃખ પેાતાનાં કરી લેતાં, પછી જે બિનઅંગત આનંદ આવે છે તેની ભાવના તે મુદિતા; અને આને અંતે જે અનાસક્ત ભાવના કેળવાય તે ઉપેક્ષા.

આ મૈત્રી, કરુણા, મુદિતા અને ઉપેક્ષાની ભાવના ઉપર ભાઈશ્રી મનુભાઈ પંચેાળીએ ( દર્શક ) "ઝેર તેા પીધાં છે જાણી જાણી"ની તેમની નવલકથા, જાણે કે ગૂંથી છે. માનવવિકાસનાં—વ્યક્તિ તેમજ સમષ્ટિનાં—આ ચાર પગથિયાં છે. આ પગથિયાંને માર્ગે વિકાસ થાય તેા જ માનવ–વ્યક્તિનેા અને સમાજનેા વિકાસ યથાયેાગ્ય છે એમ ગણાય. કેમ જાણે માનવજીવનમાં આવેા વિકાસ શકય છે તે બતાવવાને મનુભાઈએ આ નવલકથા લખી છે. હું તેા આને આ દષ્ટિએ જોઉં છું.

રાહિણીનું પાત્ર લઈએ તેા એનેા ચેતોવિસ્તાર નાનપણથી જ કેવેા સ્પષ્ટ બતાવાયેા છે ! હેમંતને સાપ કરડે છે અને એનું ઝેર રાહિણી પેાતે મેાઢેથી ચૂસી લે છે. આ પ્રસંગ એનામાં રહેલી મૈત્રી અને કરુણાની ભાવના બહાર લાવે છે. આ એના ગુણેા આગળ ઉપર વધુ ખીલવાના છે, પણ એની ઝાંખી લેખક જાણે કે આરંભથી જ આપણને કરાવે છે. આ જ કારણે વાડીનાં પશુપંખી રાહિણી સાથે તદાકારતા અનુભવે છે. હેમંતને એ પરણવાનું નક્કી કરે છે, તેમાં પ્રેરક બળ કયું છે? પ્રેમ તેા છે જ નહિ. એણે જ હેમંતને લખ્યું :

"તમારે સમજી લેવું પડશે કે હું બળી ગએલું બી છું.

"મારામાં કશા કોડ નથી તેમજ નથી કોઈ ઉગ્રતા. મારી પંખીકલરવે કૂજિત વાડી વિધાતાએ એક સવારે ઉજ્જડ કરી નાખી છે. ત્યાં ફરી પારિજાતક કે બકુલનાં ઝૂંડલાં ભરી ભરી ફૂલ ઊતરે તેવી આશા નથી. એ ફૂલોની સુવાસ મેં લીધી છે, ફરી લેવાની નથી." (ભા. ૧. પૃ. ૧૫૧).

અને હેમંત પણ જાણે છે કે:

"તે આવતી હતી, પણ માતાની જેમ સંભાળ લેવા—પવનથી દીવો હોલવાઇ ન જાય તેટલા સારું આડશ થવા. પણ તેના પર મુગ્ધ થઈ તેના તાલે તાલે નાચનારી પ્રેયસી એ નહોતી." (ભા. ૧, પૃ. ૧૫૪).

આવી રીતે હેમંતને પરણનારી રોહિણીમાં પ્રધાન ભાવ તો મૈત્રી અને કરુણાનો જ છે. હેમંત કહે છે:

"રોહિણી દયાની મૂર્તિ હતી. જે દહાડે એ અજાણ્યો હતો તે દહાડે એનું ઝેર ચૂસ્યું હતું, તો આજે એને ઓળખ્યા પછી એના ઉપર વિશેષ કરુણા ઊપજે એમાં નવાઈ શી?" (ભા. ૧ પૃ. ૧૫૪).

આ ચેતોવિસ્તાર—મૈત્રી અને કરુણા—રોહિણીના પાત્રનું વિશિષ્ટ લક્ષણ છે. સત્યકામની સાથે તો આ ચેતોવિસ્તાર અભેદાવસ્થામાં પરિણમે છે. એની ગેરહાજરીમાં પણ રોહિણીનો સત્યકામ સાથેનો અભેદ ચાલુ જ રહે છે. આના દૃષ્ટાન્તો આપવાની જરૂર નથી. રોહિણીના અચ્યુત સાથેના સંબંધમાં જે વાત્સલ્યભરી અનુકંપા વરતાય છે તે પણ એનાં આ જ લક્ષણો બતાવે છે. બૅરિસ્ટર, રેખા, ગોપાળ બાપા—બધાંની સાથે રોહિણી મૈત્રી અને કરુણાના સ્તર પર જ વિહરે છે.

અને છતાં મુદિતા અને ઉપેક્ષા એના પાત્રમાં, હજી સુધી તો, વરતાતાં નથી. એનો આનંદ સત્યકામ ગયો તેની સાથે મરી ગયો. એનું મન બધા તરફ અનુકંપા અનુભવે છે, પણ કશી યે વાતનો એને આનંદ નથી, પ્રસન્નતા નથી. કર્તવ્યભારે એ જીવન જીવ્યે જાય છે. હેમંત સાથેના એનાં સંબંધમાં પણ મુદિતા ક્યાંય વરતાતી નથી. એનું કારણ છે. ઉપેક્ષાની ભૂમિકાએ હજી રોહિણી પહોંચી નથી. એને પોતે જે કંઈ કરે છે તેની આસક્તિ છે, ફળની અપેક્ષા છે. ત્યાગની અને સહનશીલતાની તો એ જાણે કે મૂર્તિ છે છતાં એ અનાસક્ત થયેલી લાગતી નથી. અને આને પરિણામે જ એનામાં મુદિતા હજી ઊગી નથી.

સત્યકામનું પાત્ર જુદા જ પ્રકારનું છે. રોહિણી બધું પોતે જ કરે છે, સત્યકામ પોતે કશું જ કરતો નથી. સત્યકામ સાથેના પ્રેમમાં પણ રોહિણી પહેલ કરે છે, બૅરિસ્ટરને ઘરે રહેવા જવામાં રોહિણી નિર્ણય જ કરે છે. હેમંતને પરણવાનો નિર્ણય રોહિણી પોતે જ કરે છે. રોહિણી સાંખ્યની પ્રકૃતિ પેઠે કર્ત્રી છે, સત્યકામ જાણે કે અકર્તા છે. રોહિણી બનાવને ઘડે છે. સત્યકામ બનાવને બનવા દે છે. સત્યકામ જાણે કે અકર્મ છે, દૈવને રમવા દે છે. અચાનક જ પ્રસન્નગાણુ એનો આશ્રય શોધે છે અને પરિણામે સત્યકામ જેલમાં જાય છે. શીળી નીકળે છે તેમાં, શાન્તમતિ પાસે પહોંચે છે તેમાં, પેરિસ જાય છે તેમાં અને પછીના બનાવોમાં સત્યકામ જાણે કે અકર્મ છે અને દૈવના પ્રવાહને વહેવા દે છે.

'સત્યકામમાં મૈત્રી છે, કરુણા છે, ઉપેક્ષા છે અને મુદિતા છે. મૈત્રી કરુણાનો આવિષ્કાર ગૌણ છે. જ્યોતિષનો ભોગ રોહિણી ન થાય માટે એ એને તજે એમાં અનાસક્તિ નથી, પણ એ વૃત્તિની ઝાંખી તો છે જ. પણ નદીમાં ડૂબવા જાય છે ત્યારે સત્યકામ કહે છે:

"મોતની નજીક તો અવારનવાર ગયો છું, પણ તે દિવસે જે નિર્ભયતા હતી, તે જાણે વિરલ હતી. હું જાણે કોઈક બીજાને ડૂબતો જોઈ રહ્યો હતો. તેમાં જાણે જોવાનો આનંદ આવતો હતો." (ભા. ૨, પ. ૩)

આ ઉપેક્ષાવૃત્તિનો સ્પષ્ટ દૃષ્ટાંત છે. કેટલી અનાસક્તિ અહીં બહાર આવે છે! ગીતાનો સાક્ષી સત્યકામ બને છે. 'હું જાણે કોઈક બીજાને ડૂબતો જોઈ રહ્યો હતો'—એ વાક્યમાં રહેલી એની સંપૂર્ણ અનાક્તિ–ઉપેક્ષા આનંદ–મુદિતા જન્માવે છે.

પણ એથી કોઈ કોઈ વાર સત્યકામના પાત્રનો ઉઠાવ જોઈએ તેટલો અનુભવાતો નથી.

આ મૈત્રી કરુણા વગેરે બીજાં પાત્રોમાં પણ દેખાય છે. ગોપાળ બાપામાં તો આ ચારે પૂરી ખીલેલી છે. હેમંત તો મૈત્રીનો તરસ્યો છે, એ યે ઉપેક્ષાવૃત્તિ કેવી કેળવે છે? એ કહે છે:

"બહુ અભિમાન સારું નહિ, એને જે સ્વરૂપે આવવું હોય તે સ્વરૂપે આવે. મારા માટે એની હાજરી, એનો સ્નેહાળ હાથ જ પૂરતો છે." (ભા. ૧, પૃ. ૧૫૪)

હેમંત તો એક પ્રકૃતિનું બાળક, ચપલાની પેઠે ક્ષણિક ચમકારો કરી ચાલ્યો જાય છે, પણ કેટલી મધુર સુવાસ મૂકતો જાય છે!

ક્રિશ્ચાઈનનું પાત્ર, રોહિણીનું જાણે બીજું અડધિયું ન હોય તેમ કરુણાપૂર્ણ છે. ઈસુના જીવનસંદેશે જીવતી ક્રિશ્ચાઈનમાં મૈત્રી, કરુણાના બધા ધર્મો મૂર્ત થાય છે. એનું આખુ જીવન સમર્પિત (dedicated) છે.

આવી રીતે આ નવલકથામાં આ ચાર બ્રાહ્મણધર્મોને જાણે કે મૂર્ત કરતાં હોય તેવાં પાત્રોની હારમાળા જ છે. પણ હજી આ કથા પૂરી થઈ નથી. ત્રીજો ભાગ બહાર પડવાનો છે. એટલે અત્યારે અહીં એની સમગ્ર દૃષ્ટિએ ચર્ચા થાય એમ નથી. અહીં તો માત્ર સૂચક અને નોંધપાત્ર હોય તેવા કેટલાક મુદ્દા જ નોંધું છું.

૧. આ કથામાં અકસ્માત બહુ મહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે તે નોંધપાત્ર છે, અને સૂચક પણ લાગે છે. નરસી મહેતાએ ભવિષ્ય ભાખ્યું અને તેને લીધે સત્યકામે રોહિણીને ન પરણવાનો નિશ્ચય કર્યો તે અકસ્માત જ ગણાય. છેલ્લી ઘડીએ આવી પ્રસન્ને આશ્રય માગ્યો અને તેને પરિણામે સત્યકામ પકડાયો તે પણ અકસ્માત જ છે. સત્યકામને શીળી નીકળ્યાં તે પણ અકસ્માત છે. હેમંત અચાનક ધિંગાણામાં મરે છે તે પણ અકસ્માત છે. યૂરપમાં સત્યકામ, ક્રિશ્ચાઈન, રેચન્યુ, કાર્લ વગેરેને મળે છે તે પણ અચાનક જ છે. જેવું પહેલા ભાગમાં પ્રસન્નગાણુ વિશે બન્યું તેવું જ બીજા ભાગમાં હિટલર વિશે બને છે. એ પણ અચાનક આવે છે અને આશ્રય માગે છે.

સત્યકામ આશ્રય આપે છે તે પણ અકસ્માત જ છે. હિટલર કાગળ આપે છે અને, એ કાગળ ખરી ઘડીએ, સામાન ફેંદતાં બહાર આવે છે તે પણ અચાનક જ છે. સામાનની અદલાબદલી થઈ ન હોત અને પેલી બેગ ઊંચેથી પડી ન હોત તો સત્યકામની ડાયરી રોહિણીને ક્યાંથી મળત? એ પણ અકસ્માત જ છે. બીજા પણ કેટલાક અકસ્માત આમાં બને છે.

આટલા બધા અકસ્માત લેખકે શા માટે મૂક્યા હશે? કંઈ હેતુ હશે કે પછી એમ બની ગયું છે? વસ્તુગૂંથણીની સ્વાભાવિકતાની દૃષ્ટિએ આ અકસ્માતો જરાક અસ્વાભાવિક લાગે છે કે પછી લેખક દૈવ વિશે કંઈક કહેવા માગે છે?

૨. આવા જ સૂચક એકબે બીજા પ્રસંગો છે.

નરસી મહેતાનું ભવિષ્યકથન આ પ્રકારનું ગણાય. ગોપાળ બાપાના મૃત્યુ વખતે એને જે દર્શન થાય છે તે પણ આ જ પ્રકારનું છે. (ભા. ૧, પૃ. ૮૧–૮૨).

"ગોપાળ બાપા આસન પર આવી બેઠા ને શ્લોક બોલવા મંડ્યા. ત્યાં ઓશરી ઉપર ચાખડીઓ પહેરીને કોઈ ચડતું હોય તેવો અવાજ સંભળાયો ને કોઈક બોલ્યું:

"આવીએ ને?'

રોહિણીએ જોયું તો બે ભગવાંધારી સાધુઓ ઓરડી તરફ આવતા હતા. રોહિણીને ટાઢનું એક લખલખું આવી ગયું, પણ હવામાં ફેલાયેલી સુગંધે ટાઢ ઉડાડી દીધી. એમના દેહ જાણે હવામાં તરતા હતા. મોં પર પ્રસન્નતાની ઝલક હતી. ગોપાળ બાપા તો હાથ જોડીને જ આંખમાં ઝળઝળિયાં સાથે નમસ્કાર કરતા હતા.

આવો આવો પડનાં પાથરણાં ને અંગનાં ઓશીકાં કરું' રોહિણીની આંખે બાવાં બાઝતાં લાગ્યાં. આંખો ચોળીને જોયું. ઓશરી આખી જાણે સાધુઓથી ભરાઈ ગઈ હતી. સૌ કરતાલ-મંજીર વગાડતા કંઈ ગાતા હતા.

"તૈયાર છો ને?" જાણે સાધુઓ પૂછતા હતા. એના હાસ્યમાં રોહિણીનો શોક ઓગળી ગયો. એના ચહેરા પર મંદ હાસ્ય આવી બેઠું.

'સાન્નિધ્યમાં જ બેઠો છું.' બાપાએ કહ્યું.

સંભળાયું: 'ચાલો ત્યારે.'

રોહિણીએ જોયું તો ગોપાળ બાપા ચાલવા માગતા હોય તેમ પ્રયત્ન કર્યો, ઊઠાયું નહિ. ઢળી પડ્યા. સાધુઓને બાપા જ નહિ, રોહિણી પણ જુએ છે.

આ અકસ્માત છે? દૈવ છે?

એવો જ એક બીજો પ્રસંગ બીજા ભાગમાં આવે છે. સત્યકામ લખે છે:

"રડતાં રડતાં થાય છે કે અરે જીવ, હવે કોણ આંસુ લૂછવા આવવાનું છે! નથી બાપા,

નથી રોહિણી, એકલો છે તું એકલો. આંસુ લૂછી આંખો જ્યાં ઉઘાડું ત્યાં રોહિણી પાસે આવી ઊભી છે. ચહેરો ને ચાલ એ જ, સહેજ કૃશ થયેલી; વિપુલ સ્રોતા નદી અલ્પસ્રોતા બની જાય તેવું હાસ્ય. તેને હિંમત આપવા મેં કહ્યું, 'અરે! પરણી ગઈ તેથી શું થયું? મોઢું ન દેખાડાય કે? ચાલ, ચાલ તારા ઘરની વાત કર.' રોહિણીએ ચુપચાપ બેઉ હાથ બતાવ્યા – કંકણવિહીન: કપાળ બતાવ્યું – કંકુમવિહીન, મલિન સંધ્યાકાશ જેવું, અલ્પસ્રોતા અંતઃસ્રોતા બની ગઈ– મારાં અંગેઅંગ ધ્રૂજી ઊઠયાં." (ભા. ૨, પૃ. ૧૦૮)

આ શું અકસ્માત છે? દિવાસ્વપ્ન છે? રોહિણી વિધવા બની છે એનો સાક્ષાત્કાર આ સત્યકામને કેવી રીતે થાય છે? અન્તઃ સાક્ષ્ય છે?

લેખકે આ અકસ્માતો અને અજ્ઞેય બનાવો કેમ મૂકયા હશે? જીવન અકસ્માતથી ભરેલું છે એમ કહેવા? અતિ મનસની કોઈ ભૂમિકા છે એમ કહેવા?

૩. બીજી સૂચક વાત આ છે. સામાન્ય જન એમ માને છે અને હમણાંની વારતાઓમાં એવું એવું બહુ ચીતરાય પણ છે કે ગરીબી જ દુઃખનું કારણ છે. આ કથામાં દુઃખનું નિરૂપણ છે, પણ ગરીબીનું નથી. ગોપાળ બાપા ગરીબ નથી. રોહિણી, સત્યકામ, બેરિસ્ટર, હેમંત, અચ્યુત, અમલા અને તેનો પતિ, રેયન્યુ, ક્રિશ્ચાઈન – કોઈ ગરીબ નથી. ધનને અભાવે દુઃખ ઊભું થયું હોય તેવું આમાં કયાં ય નથી.

અને છતાં આ કથામાં કેટલી બધી વ્યથાનું નિરૂપણ છે! આ સંસારમાં વ્યથા, વિસંગતિ, વ્યાધિ કેટલાં ભર્યાં છે! લેખકે એક પાત્ર દ્વારા કહેવરાવ્યું છે તેમ કેટલી વિરૂપતા છે! (ભા. ૨, પૃ. ૯). રોહિણીની વ્યથા અગાધ છે, પણ એનું કારણ આર્થિક નથી. સત્યકામનું પણ એમ જ, રેયન્યુનું એમ, ક્રિશ્ચાઈનનું એમ, હેમંતનું એમ. આ બધા હૃદયના ધર્મો છે અને હૃદયધર્મની વ્યથા ખરી વ્યથા છે, વધુ માર્મિક છે, એમ લેખક કહેવા માગે છે? આ માર્મિક વ્યથાને જીતવી એ જ જગતનું કર્તવ્ય છે એમ તો ખરું ને? બુદ્ધનો રસ્તો એ જ. બધા કરુણામય મહાનુભાવોનો માર્ગ એ જ. સત્યકામને યૂરપના પંદર વર્ષના ભ્રમણમાં કેટલી વિરૂપતા દેખાણી? એ માનવીકૃત વિરૂપતા હતી. "તેમની વ્યથા સંઘરવાની શક્તિ મહાકાળ સિવાય કોની છે?"

આ વ્યથા, આ વિરૂપતા એ સંસારની હકીકત છે, તેને જીતવી અને માનવી માટે સહ્ય બનાવવી, તે દિશામાં બધા મહાત્માઓના પ્રયત્નો છે. આ નવલનું મધ્યબિંદુ આ છે?

૪. આ પણ નોંધપાત્ર છે. પહેલા ભાગ અને બીજા ભાગમાં કેટલુંક સામ્ય છે. રોહિણી સેવાધર્મને વરેલી છે, તો ક્રિશ્ચાઈન પણ સેવાધર્મને વરી છે. રોહિણી ને સત્યકામનો પ્રેમ છે, તો ક્રિશ્ચાઈન અને રેયન્યુનો પ્રેમ છે. રેયન્યુના પૈસાથી ક્રિશ્ચાઈન પણ ગોપાળ બાપાની પેઠે જ વણખેડેલી જમીન સુધારે છે અને હરીભરી વાડી તેમાંથી બનાવે છે. સેવાભાવનું એક સ્વરૂપ પહેલા ભાગમાં છે એનું જ કેમ જાણે બીજું સ્વરૂપ બીજા ભાગમાં છે.

૫. ગોવર્ધનરામની કુસુમ કુંવારી રહેવાને અને મીરાંબાઈ થઈ જવાને ઝંખે છે તો અહીં

રેખા ભગવતી દીક્ષા લેવાને ઝંખે છે. પછી તો કોણ જાણે ત્રીજા ભાગમાં શું યે થશે! ગોવર્ધનરામની કુમુદ બીજાને પરણી વિધવા થઈ, પછી સુન્દરગિરિની સૌમનસ્ય ગુહામાં સરસ્વતીચંદ્રને મળી અને છેલ્લે એને ફરીને ન પરણી. અહીં રોહિણી બીજાને પરણે છે (પરાણે નહીં, સ્વેચ્છાએ[1]), વિધવા થાય છે, અનેક યાતના પછી ગિરનાર પર અંધ સત્યકામને મળે છે – હવે શું થશે? ગોવર્ધનરામે દેશી રજવાડાનું ચિત્ર આપ્યું છે તો અહીં બીજા ભાગમાં બીજા વિશ્વયુદ્ધ પહેલાંના યૂરપની રાજરમતનું ચિત્ર આપ્યું છે. ગોવર્ધનરામમાં પ્રધાનતા ઉચ્ચોચ્ચ કક્ષાની છે, અહીં હૃદયપ્રધાનતા અન્તસ્તલને સ્વચ્છ કરી મૂકે તેવી છે. કુમુદનો ત્યાગ કર્યા પછી સરસ્વતીચંદ્ર ફરવા નીકળે છે અને જંગલમાં એને વિષ્ણુદાસ મળે છે. સત્યકામ ડૂબવા જાય છે અને એને શાન્તમતિ મળે છે. આ બધાં સામ્યો સૂચક છે. સામ્યો છતાં અનુકરણો નથી તે સ્પષ્ટ છે. જેમકે કુમુદનું પાત્ર બહુ જ ઓછું વિકસે છે, રોહિણીનો વિકાસ કેટલો બધો, કેટલાં બધાં અંગોપાંગોનો અને કેટલો બધો સ્પૃહણીય છે! સરસ્વતીચંદ્ર કલ્યાણગ્રામની માત્ર યોજના કરીને અટકી જાય છે, અહીં કલ્યાણગ્રામ ખરેખર રચાય છે.

૬. માનવ જે ભૂમિકાએ છે ત્યાંથી ઊંચે જવાનો છે, એટલે ઉત્તરોત્તર યુગોમાં માનવની જવાબદારી વધે છે. માનસનું ઊર્ધ્વીકરણ અને સાદા કર્મનું વિમળીકરણ – આ બંનેનો સમન્વય કરવાનો આ યુગ છે. આનું પ્રતિબિમ્બ આ નવલકથામાં છે. અને એટલે જ આ કથામાં કહ્યું છે: "હવે આપણી દુનિયા તો મોટી થઈ ગઈ છે. તે ઉકેલવા માટે આપણે તથાગતના જમાનાના સાધુઓ કરતા સોગણા મહાન થવું જોઈએ." (ભા. ૨, પૃ. ૧૬૪)

ગોવર્ધનરામનું જગત વિશાળ હતું છતાં ભારતમાં સમાતું હતું. અહીં યૂરપ જેટલું જગત વિશાળ થયું છે, જો કે ગોવર્ધનરામના જે અધ્યાત્મ–સીમાડા છે તે તો વિશ્વ સમસ્તને આવરે છે.

પણ આ કથામાં બધા જ ઊંચે ચડવા મથતા હોય તેવા છે. એમનું કર્મરત જીવન જ એવું છે કે કર્મ દ્વારા તેઓ ઊંચે ચડે.

૭. આમાં એક ધ્યાન ખેંચે એવી વાત એ છે કે કેટલાંક સમકાલીન ઐતિહાસિક પાત્રોને કથાનાં પાત્રો તરીકે ગૂંથવામાં આવ્યાં છે. વસ્તુવિકાસની દૃષ્ટિએ આમાં કોઈ વધુ સગવડ થતી હોય એમ લાગતું નથી. ઊલટું, અપ્રતીતિ કરતાં થોડી ખૂંચે એવું લાગે છે.

આ બધું આ કથામાં છે, પણ એનું મુખ્ય આકર્ષણ એમાં મૂર્ત થતી સાહિત્યકલામાં છે. ગોવર્ધનરામથી આજ સુધીના આપણા નવલકથાવિકાસમાં આ પુસ્તક ભાત પાડે છે. એનું પાત્રાલેખન, એનો વસ્તુવિકાસ વગેરે વિશે તો નવલકથા પૂરી થાય પછી જ લખવું ઉચિત કહેવાય. પણ રોહિણીનું પાત્ર આપણા સાહિત્યમાં ચિરંજીવ નીવડે તેવું છે. ગોપાળ બાપાનું પાત્ર તો એટલું બધું જીવંત છે કે હજી પણ આપણાં ગામડાંમાં ગોપાળ બાપા જીવતા બેઠા હોય એવું લાગે. ક્રિશાર્ડન, રેયન્યુ, હેમંત, અચ્યુત, એરિસ્ટર આ બધાંમાં પાત્રોનું નિરૂપણ સ્વચ્છ હાથે થયું છે. રેયન્યુ,

[1] એ રેહલગ્ન નહોતું જ. હેમંત કહે છે તેમ માતાની પેઠે સમાજ લેવા રોહિણી પરણી હતી. રોહિણી પણ એમ જ કહે છે.

હેમંત – આ પાત્રો તો પૂરાં થઈ ગયાં છે. સ્વર્ગનું કોઈ પંખી આ દુનિયામાં ભૂલું પડી ગયું હોય એવો હેમંત છે. કર્મવીર રેથન્યુ પણ કેટલો કોમળ છે!

પાત્ર અને વસ્તુની વાત ન કરીએ, પણ એક વાત તો સ્પષ્ટપણે કહેવાય તેવી છે. વાર્તાકલાનાં બે અંગો કથન અને વર્ણન: આ બેનું નિરૂપણ કરવાની મનુભાઈની હથોટી સાચા કલાકારની છે, ગોવર્ધનરામ જેવી ઋતંભરા વાણી કે પ્રજ્ઞા કે પંડિતાઈ અહીં નથી. બુદ્ધિની જે ઊર્ધ્વતા ગોવર્ધનરામમાં છે તે એના પછી બીજા કોઈ લેખકમાં નથી દેખાતી. મુનશીમાં આવેગ અને આવેશના જે અતંત્ર ધોધ છે તે પણ અહીં નથી. પાટણના દૃશ્ય જેવી ચમક અને ભભકવાળું વર્ણન અહીં નથી, તો મણિમુદ્રાની ભેટનું વિગત ભરેલું ગહનતમ વર્ણન પણ અહીં નથી. અહીં દેખાય છે શાન્તિ, સ્વસ્થતા. દુનિયાની આટલી બધી વિસંગતિમાં સ્થિતમાં સ્થિતપ્રજ્ઞ શા જેમ પરમાણંદદાસ, ગોપાળ બાપા છે, તેમ શાન્તમતિ છે, ક્રિશ્ચાઈન છે, રોહિણી છે, સત્યકામ છે, હેમંત છે. જગતમાં જાણે કે સ્વસ્થ ચિત્તતાનો એક આંતરપ્રવાહ ચાલ્યો જ જાય છે. તેના વગર જગત ટકે નહિ. એવાં આ પાત્રો છે અને એવી સ્વસ્થ, પારદર્શક, વિમલ, ઋજુ અને કોમળ એમની નિરૂપણશૈલી છે. પ્રકૃતિદૃશ્યના વર્ણનનું નિરૂપણ કે હૃદયધર્મના આવિષ્કારનું નિરૂપણ – બન્નેમાં આ ઠરેલ દૃષ્ટિ છે. કેટકેટલી જગાએ મર્મચ્છિદ્રુ મનોમંથનો છે અને એનું પ્રતીતિકર નિરૂપણ છે (ભાગ ૧ લો: પૃ. ૩૯–૪૭; ૮૨–૮૬; ૧૦૮–૧૧૨; અને પ્રકરણ ચોથું આખું. ભાગ ૨ જો: પૃ. ૨–૪; ૨૦–૨૨; ૨૪–૨૬; ૧૦૫–૯; ૧૬૩–૬; ૧૮૬–૭; ૨૧૬).

જેને આપણે રસ જમાવવાની શક્તિ કહીએ છીએ તે આ લેખકમાં ખૂબ પ્રમાણમાં છે. નિર્વ્યાજ કથનશૈલીને લીધે એમણે નિરૂપેલા ભાવો હૃદયગામી બને છે. આટલી નિર્વ્યાજ શૈલી ભાગ્યે જ જોવા મળે છે, અને એનો આવો સુભગ વિનિયોગ મનુભાઈની એક સિદ્ધિ ગણાય.

નરસી મહેતાની ભવિષ્યવાણી સાંભળે છે ત્યારે સત્યકામની જે મનોદશા થાય છે તેનું નિરૂપણ જુઓ.

"સત્યકામ સ્તબ્ધ બેસી રહ્યો. જાણે સમગ્ર તારામંડળ એક ક્ષણમાં જ ઓલાઈ ગયું ને અંધકાર કોઈ ભયાનક દુઃસત્ત્વની જેમ એને ગળી જવા મંડ્યો. એને ગભરાટ ન થયો. ભરદરિયે જીવન આશા હારી બેઠેલા માણસ જેમ હાથમાંનું રહ્યુંસહ્યું તૂટેલ પાટિયું ય છોડી દઈને પ્રવાહમાં પોતાની જાતને તણાવા દે તેમ એણે જાણે આ દુઃસત્ત્વને સ્વેચ્છાપૂર્વક આંખો ઉઘાડીને જ કહેવા માંડ્યું, 'ગળી જા ભાઈ, ગળી જા. જોજે હાડકું ય ન રાખતો, નહીંતર એ ય કો'ક દા'ડે જાગી ઊઠશે, સમાધિ તો નિર્વિકલ્પ જ સારી ને!' ધીરે ધીરે સર્વવ્યાપી અંધકારે જાણે એને ગળી લીધો. હાથ-પગ-સાથળ-સમગ્ર દેહ અને મન – ક્યાં ગયું બધું? નિઃશેષ! નિઃશેષ!" (ભા. ૧. પૃ. ૫૯)

કેટલું સમર્થ રૂપકાત્મક નિરૂપણ છે! સચોટ બનાવવાને શબ્દનું સામર્થ્ય કેટલું કેળવાયું છે! ભય, શાન્તિ, સ્વસ્થતા અને સમર્પણના ભાવો કેટલા તાદૃશ છે!

રોહિણીનું મનોમન્થન જુઓ. હેમંત પરણ્યા પછી પોતે આમ ઘર વસાવશે તેની વાત કરતો હતો ત્યારે રોહિણીને થાય છે:

"આ જ રીતે સત્યકામ એકવાર પોતા માટે ઘર વસાવતો હતો.

'આગળ પોર્ચ કરીશું, ત્યાં બેસી તું ગીત ગાજે,' સત્યકામે કહેલું ને પોતે જવાબ આપેલો, 'ના હું તો ત્યાં બેસી ગજરો ગૂંથીશ.' શું હતી આ ભવની ભુલભુલામણી? ફરી ફરીને એ જ પરિચિત ચીલો કેમ આવતો હતો?

"એ લખવાનું ભૂલી આકાશ જોઈ રહી. વાદળાં રેખાના વિધ વિધ આકારો કરતાં હતાં. એમાં ક્યાં યે સત્યકામની છબી હતી? અંતરમાં મઢાયેલી એ છબી! આંસુની ઝાલકે ઝાલકે એ જાણે મરક મરક હસતી હતી. રોહિણીએ જાણે એને કહ્યું: તું ન મળ્યો – મારું ન માન્યું, શું સાર કાઢ્યો એમાંથી? મને રઝળાવી ને તું.....' આંખમાંથી નેવાંની ધાર વરસતી હતી. એણે શું કહ્યું હતું? ઘરમાં બધું તૈયાર કર્યા પછી તને બોલાવીશ. ચૂલામાં કાકડી સુદ્ધાં મૂકી રાખીશ.' ને પોતે હસીને કહ્યું હતું, 'હું આવીને આગ મૂકું, ખરું?' (ભા. ૧, પૃ–૧૬૨)"

તત્ત્વચિંતન, સ્મૃતિ, વ્યથા અને કારુણ્યના ભાવ કેવા હૃદયગુહામાંથી બહાર નીકળે છે! વાંચનારને જાણે આખું યે ચિત્ર તાદૃશ થાય છે અને ભયંકર ભાવિનું જાણે કે અટ્ટહાસ્ય સંભળાય છે.

આ જુઓ: રોહિણીએ સત્યકામની ડાયરી લીધી અને પછી—

"રોહિણીનો શ્વાસ ધમણની પેઠે ચાલવા લાગ્યો. સત્યકામનાં જ જતી વખતનાં વાક્યો, મહા-મહેનતે લથડતે પગે એ ઊઠી. બાજુનું કબાટ ઉઘાડી છેક નીચેના એક પુસ્તકના પૂંઠાની ખેવડમાંથી એક પીળું પડી ગયેલું કવર કાઢ્યું અને એની અંદરથી પત્ર ઉખેળ્યો. ઉખેળતાં જ અંદરથી ત્રણચાર ગુલાબની સૂકી પાંદડીઓ નીચે પડી. રોહિણી તેને એકઠી કરી બાજુ પર મૂકીને પેલી નોંધ-પોથીના અક્ષરો સાથે આ અક્ષરો અને વાક્યો સરખાવવા લાગી. એવા જ હતા અક્ષરો–મોતી સમા મરોડવાળા ને મેઘ સમા મીઠા. એકદશના દુષ્કાળ પછી શું એ મેઘ ફરી વરસવા આવતો હશે? પહેલે જ પાને ચીતરી હતી એક નદી. લખ્યું હતું,

સૂર્યમાળામાંથી વિખૂટા પડેલા ગ્રહની જેમ અંતરાલમાં ક્યાંક જાઉં છું.'

જાણે પોતાની જ નોંધપોથી હોય તેમ ખોળામાં મૂકીને વાંચવા બેઠી." (ભા. ૧, પૃ. ૨૯૧-૨)

કેટલું નિર્વ્યાજ ચિત્રણ છે! રોહિણી કબાટ ઉઘાડે છે તે–કવર–ગુલાબની પાંખડીઓ–મેઘ સમા મીઠા અક્ષરો–નદી–સૂર્ય–ગ્રહમાળા–કેવું આ ચિત્ર છે અને કેવી એની વિગતો છે! આટલું સરળ છતાં આટલું અસરકારક ચિત્ર ભાગ્યે જ મળે.

કાલિદાસે શકુન્તલા અને બે સખીની છબી દોરી છે, તેમાં રાજા વીગતો પૂરવાની પ રહી ગઈ છે તે કહે છે:

कार्या सैकतलीन हंसमिथुना स्रोतोवहा मालिनी
पादास्तामभितो निषण्ण चमराः गौरी गुरोः पावनाः।

शाखालम्बित वल्कलस्य च तरोर्निर्मातुमिच्छाम्यधः
शृंगे कृष्ण मृगस्य वामनयनं कण्डुयमानां मृगीन् ॥[१]

(શાકુન્તલ અંક ६, १७)

કેવી કવિત્વભરી આ દૃષ્ટિ છે! કાલિદાસને, પ્રકૃતિસૌન્દર્યના ભવ્ય પૂજારીને આ વિગતો અભિપ્રેત છે, તો ગ્રામજીવનના પૂજારી મનુભાઈને શું અભિપ્રેત છે! સત્યકામ લખે છે—

હામ તો છે કે પાછો એક દિવસ આવીશ, તું એ વખતે નાહીને ભીના વાળે કપડાં સૂકવતી હોઈશ. એક-બે વાછરડાં તારી આજુબાજુ ફરતાં હશે. આપણી બોરસલીની ઘટામાં ચકલીઓ-પોપટો બોલતાં હશે. તારી સાથે માથું ઘસવા આવતી વાછરડીને તું હસીને થોભી જવા કહેતી હોઈશ. એ હાસ્યને નીચે પડતું અટકાવી ઝીલી લેવા હું આવીશ. આવીશ–પણ સંભવ છે કે ન પણ આવું. (૧,૯૨)

કાલિદાસની આશ્રમજીવનમયી શકુન્તલાને ભૂમિકારૂપે હંસમિથુન, માલિની નદી, હિમાલયની ચમરસેવિત ઉપત્યકા, વલ્કલ સૂચિત આશ્રમ અને હરિણયુગલ જરૂરનાં છે અને કેવાં પવિત્ર પ્રકૃતિરમ્ય એ બધાં છે અને એ માનવો, પ્રાણીઓ, પર્વતો અને નદીની કેવી સંવાદી સૃષ્ટિ બની રહે છે; મનુભાઈની ગ્રામજીવનમયી રોહિણીની ભૂમિકારૂપે, એવી જ રીતે, ભીના વાળે કપડાં સૂકવતી રોહિણી, વાછરડાં, બોરસલી, ચકલી, પોપટ અને સરી પડતું હાસ્ય— અને બધાં કેવી સંવાદી મનોરમ સૃષ્ટિ રચે છે! કવિની ક્રાન્તદૃષ્ટિનું આ જ રહસ્ય છે.

આવી રોહિણીને આવો સત્યકામ મળશે? એનું હાસ્ય મળશે? એ તો નવલકથા પૂરી થાય ત્યારે સમજાય.



---

૧. વેળુમાં ઢળી હંસજોડી-કરતી એવી નદી માલિની,
ને ચોપાસ તળેટી પુણ્ય ચમરો-બેઠેલ હેમાદ્રિની,
ડાળે વલ્કલ ઝૂલતાં તરુ તણી નીચે ચહું દોરવા
વામાક્ષી ખજવાળી કૃષ્ણ મૃગના શૃંગે રહેલી મૃગી.

(ભાષાંતરઃ ઉમાશંકર જોશી)

# ભાષા

વાઙ્મયમાત્રનું ઉપાદાન વાણી કહેતાં ભાષા છે, તેથી આપણા અર્વાચીન ગુજરાતી વાઙ્મયમાં પ્રતિબિમ્બિત થએલી ભાષા વિશે અહીં કેટલોક વિચાર કરીએ તો સમગ્ર દૃષ્ટિએ એમ કહ્યા વગર ચાલે તેમ નથી કે આપણી ભાષા આ છેલ્લાં ચાળીશ વર્ષમાં સારી પેઠે સમૃદ્ધ બની છે. કાવ્યની વાત આપણે કરતા નથી, તેથી ગદ્યને જ અનુલક્ષીને એમ કહી શકાય કે આપણી અર્વાચીન ભાષા વધુ સંસ્કૃતાત્મક (વધુ સંસ્કૃતમય નહીં) બની છે, તો અંગ્રેજી ભાષાની, એના કલેવરને અનુરૂપ આવે એવી વિશિષ્ટતાઓને એણે પોતાની બનાવી લીધી છે

આ છેલ્લાં ચાળીશ વર્ષમાં આપણો સંસ્કૃત ભાષા તથા સાહિત્યનો પરિચય ઠીક ઠીક વધ્યો છે, તેથી વિદેશી નકલિયા ભાષામાંથી આપણે બચી ગયા છીએ. આ કાળમાં જેમ અંગ્રેજી કેળવણી વ્યાપક બની તેમ અંગ્રેજી ભાષાનો આપણો પરિચય ખૂબ વધ્યો એ તો ઠીક, પણ એની સાથે જ આપણે સંસ્કૃતના નિકટતર પરિચયમાં આવ્યા. અંગ્રેજીના પરિચયે આપણી ભાષાના વાક્યઘડતરને સમૃદ્ધ બનાવ્યું છે, તો સંસ્કૃત ભાષાના પરિચયે આપણી ભાષાના વાક્યઘડતરને સ્વદેશી રાખ્યું છે અને શબ્દભંડોળને ખૂબ સમૃદ્ધ બનાવ્યું છે આથી કરીને જે ભાષાસમૃદ્ધિ ગયા સૈકાના અન્તમાં માત્ર વિદ્વાનોનાં જ લખાણોમાં દેખાતી તે આજે સાધારણ લખનારનાં—સામયિકોનાં દૈનિકોનાં લખાણમાં પણ વ્યાપક બની છે અલબત્ત, આ સાર્વત્રિકતાનો યશ ગયા સૈકાના છેલ્લા દાયકા-દોઢદાયકામાં અને આ સૈકાના પહેલા દાયકા-દોઢદાયકામાં જે વાઙ્મયસેવકોએ ભાષાને સમૃદ્ધ બનાવી છે તેમને ભાગે જ જાય છે. એમણે એક વખત જે આરમ્ભ કરી દીધો તેની સતતિ જાળવી રાખીને આજે આપણે ભાષાને અનેકમુખે સમૃદ્ધ અને સમૃદ્ધતર બનાવતા થઈએ છીએ

મેં ઉપર કહ્યું કે અર્વાચીન ભાષા વધુ સંસ્કૃતાત્મક બની છે; આપણા શબ્દભંડોળ પરત્વે આ વાતને હવે જરા વીગતમાં ઊતરીને તપાસીએ જેમ જેમ આપણા લેખકોના રીતિવિષયક સંસ્કારો ઘડાતા ગયા તેમ તેમ શબ્દપસંદગીમાં પણ ઉચિત સ્થાને ઉચિત શબ્દ શોધીને મૂકવાના પ્રયત્ન તેઓ કરે છે, અને ચાલુ ભાષામાં એવો શબ્દ નથી મળતો ત્યાં સંસ્કૃતમાંથી જ એવો ઉચિત શબ્દ લઈ લે છે આવા સંસ્કૃત શબ્દો ઘણા મોટા પ્રમાણમાં હમણાં હમણાં વપરાતા થયા છે અને આપણને એ મોટા પ્રમાણની ખબર પણ પડતી નથી, એટલો બધો આપણો સંસ્કૃત તત્સમોનો પરિચય વધી ગયો છે.[1] આ વાત એટલી તો સ્પષ્ટ છે કે એના દાખલા આપવાની

---

૧. રાષ્ટ્રશાળાઓમાં વિદ્યાર્થીઓ સારા પ્રમાણમાં સંસ્કૃત ભણે છે તેથી ત્યાં પ્રતિદિન સંસ્કૃત મંડળોનાં વ્યાખ્યાનો પણ ઠીક પ્રમાણમાં થાય છે (જુઓ આવાં વ્યાખ્યાનો વખતની ૮૦ જેટલી છે) તેથી આપણો સંસ્કૃત સાહિત્ય અને ભાષાનો પરિચય વધ્યો છે જરૂર.

જરૂર નથી.[૨] આપણું શબ્દભંડોળ વધુ અને વધુ સંસ્કૃતાત્મક બનતું જાય છે. તેનું બીજું કારણ એ પણ છે કે જેમ જેમ આપણી જ્ઞાનમર્યાદા વિકસતી જાય છે, તેમ તેમ જ્ઞાનના અનેકવિધ નવા પ્રદેશો આપણે ખેડીએ છીએ અને આવા નવા વિષયો માટે નવી પરિભાષા ઉપજાવીએ છીએ. આવી પરિભાષા માટે પણ આપણા લેખકોની પસંદગી તત્સમ સંસ્કૃત શબ્દો ઉપર જ ખાસ ઊતરે એ સ્વાભાવિક જ છે. વિવેચન કે તત્ત્વજ્ઞાન, કાવ્યશાસ્ત્ર કે નાટ્યશાસ્ત્ર તેમ વળી ચિત્રકલા, શિલ્પકલા, સંગીતકલા જેવી કલાઓ તથા ભૌતિકશાસ્ત્ર, રસાયણશાસ્ત્ર ભૂસ્તરશાસ્ત્રઆદિ વિજ્ઞાનના અનેકાનેક શાસ્ત્રોપશાસ્ત્રો અને પૌરસંઘ (મ્યુનિસિપાલિટી), મહાસભાઓ વગેરે રાજકીય, આર્થિક, સામાજિક બાબતોને લગતા અનેક વહેવારુ વિષયોનાં શાસ્ત્રો—આ બધાંની ખિલવણીની શરૂઆત હવે આપણે ત્યાં થઈ ગઈ છે તેથી એ દરેકની પરિભાષા આપણે ઘડતા રહીએ છીએ; અને એ બધી જાતની પરિભાષામાં સંસ્કૃત તત્સમ શબ્દોનું જ પ્રમાણ ઘણું બહોળું હોય છે. વળી હિન્દી, બંગાળી જેવી પરપ્રાન્તીય ભારતીય ભાષાઓ સાથેનો આપણો સંપર્ક પણ વધ્યો છે અને એને પરિણામે, ખાસ કરીને બંગાળી ભાષાના પરિચયે પણ આપણું તત્સમ શબ્દોનું ભંડોળ ખૂબ વધ્યું છે. ઉપરાંત સંસ્કૃતાત્મક ભાષાનો આપણો પરિચય વધ્યો છે તેનું એક બીજું કારણ એ પણ છે કે આપણે ત્યાં સામયિકો ઠીક પ્રમાણમાં નીકળવા માંડ્યાં છે. સાહિત્યવિષયક સામયિકો તો ઠીક, પણ સામાન્ય અઠવાડિકો અને દૈનિકો પણ ઠીક પ્રમાણમાં પ્રસિદ્ધ થવા માંડ્યાં છે; અને સામયિકોની—દૈનિકોની પણ—ભાષા વધુ અને વધુ સંસ્કૃતાત્મક બનતી ગઈ છે એમાં શંકા નથી. અને આવાં અઠવાડિકો અને દૈનિકોની ભાષાના પરિચયે સામાન્ય જન પણ તત્સમ શબ્દો ઠીક પ્રમાણમાં ઓળખતાં અને વાપરતાં શીખતો જાય છે. અલબત્ત, આ છેલ્લી વાતથી ભાષામાં કેટલીક અવ્યવસ્થા ઘૂસી ગઈ છે, પણ એ તો આવા સંક્રાન્તિકાળમાં અનિવાર્ય ગણાય.

સંસ્કૃત ભાષાના આપણા નિકટતર પરિચયથી આપણી ભાષા સમાસોના વપરાશમાં ઠીક ઠીક સમૃદ્ધ થતી જાય છે. જેમ આપણી જ્ઞાનમર્યાદા વધે તેમ આપણું વક્તવ્ય વધુ ઘટ્ટ, વધુ સચોટ અને વધુ સમાસિત કરવાની વૃત્તિ પણ વધે. અને આને માટે જેમ ભાષાનાં બીજાં કેટલાંક અંગો ખેડાવાની આવશ્યકતા હોય તેમજ આપણા જેવી ભાષામાં સમાસોનો વપરાશ વધવાની આવશ્યકતા હોય તે પણ દેખીતું જ છે. સમાસના વિવેકપૂર્ણ વપરાશથી આપણું વક્તવ્ય સંક્ષિપ્ત અને સચોટ બની શકે. આ વાત જેમ જેમ આપણા લેખકોને સમજાતી જાય છે, અને જેમ જેમ સંસ્કૃતના પરિચયે, સંસ્કૃતને સમાસના વપરાશથી લાભ અને હાનિ બંને કેવા થતાં ગયાં છે તે વાત તેમને સમજાતી જાય છે તેમ તેમ તેઓ સમાસને આપણી ભાષામાં અપનાવતા જાય છે. એટલું ખરું છે કે સમાસનો વિષય હજી અમુક શિષ્ટ લેખકોની ભાષામાં જ ખેડાય છે, છતાં લેખકોનું ધ્યાન એ તરફ વળ્યું છે એટલું તો સ્પષ્ટ છે જ. આને પરિણામે આપણા ગદ્યમાં અને પદ્યમાં—બંનેમાં સમાસનું પ્રમાણ વધતું જાય છે. સમાસો માત્ર તત્સમ શબ્દોના જ, તત્સમ અને તદ્દભવ શબ્દોના, તદ્દભવ અને તદ્દભવ શબ્દોના તેમ વળી સંસ્કૃત તત્સમ કે સંસ્કૃત તદ્દભવ તથા વિદેશી શબ્દોના એમ અનેક પ્રકારના પ્રયોજાવા માંડ્યા છે. વળી દ્વન્દ્વ સમાસમાં આપણા લેખકો ઠીક ઠીક લંબાઈના સમાસો

---

૨. પ્રાથમિક શાળાઓમાં ચાલતી આપણી વાંચનમાળાઓની ભાષાને આગળની સરકારી વાંચનમાળાની ભાષાની સાથે સરખાવી જોવાથી આ વાત તરત સમજાઈ જશે.

પ્રયોજે છે તો બહુવ્રીહિ, અવ્યયી ભાવ, તત્પુરુષ, કર્મધારયાદિને તેઓ વિસારતા નથી પણ બહુવ્રીહિ સમાસના વિવેકભર્યા ઉપયોગે, આ સમાસના વિષયમાં, આપણી ભાષાને ઠીક સમૃદ્ધિ આપી છે આ સમાસનો વપરાશ ઠીક ઠીક વધ્યો છે તેને પરિણામે આપણી ભાષાવ્યક્તિનુ પોત વધુ વટ બન્યુ છે એમ મને લાગે છે વિશેષનુ વર્ણન કરતાં જ્યા બેત્રણ શબ્દોનો બનેલો એક વિશેષ્યધર્મ, દરેક શબ્દને પ્રત્યયો લગાડીને, વાપરવો પડે ત્યાં, આવા બહુવ્રીહિ સમાસથી એક પદનુ જ વિશેષણ વાપરવુ હવે શક્ય બન્યુ છે, અને આથી વાક્યમાં શિથિલ વ્યક્તિ ઘણી રીતે નાબૂદ થઈ જાય છે અનમત્ત, કાવ્યમા અતિદીર્ઘ અને તેથી ક્લિષ્ટ ગણાય તેવા સમાસો ક્યાંક વપરાયા છે ખરા, પણ ગદ્યમા તો હજી ખાસ માઝા મુકાઈ હોય એમ જણાતુ નથી કાવ્યમાં પણ એ વૃત્તિ લુપ્તવત થઈ ગઈ છે સમાસની અતિપ્રિયતાને લીધે બાણાદિના જમાનામા સસ્કૃતની જે અવસ્થા થઈ હતી તેવી અવસ્થા ગુજરાતીની થવાનો સમ્ભવ લાગતો નથી, કેમ જે સમાસપ્રિયતા આપણામાં વધે છે પણ તેની સાથે જ રીતિવિષયક સમજણ પણ આપણે ત્યાં વધે છે આથી ઔચિત્યભગ થાય એટની હદના બીભત્સ સમાસોના પ્રયોગોથી આપણી ભાષા એક વખત ઝડપાઈ જશે એવી બીક રાખવાને, અત્યારે તો, કોઈ કારણ દેખાતુ નથી ઊલટુ, સમાસોનો યોગ્ય વપરાશ વધે તો જ સારુ એવી સ્થિતિ અત્યારે તો છે. શિક્ષિત વર્ગને સમાસનો પરિચય ઠીક ઠીક છે, પણ મેટ્રિક સુધી કે બી એ સુધી ભણેલાઓમાથી પણ ઘણાખરાને, જીવનમા પડયા પછી એ પરિચય શૂન્યવત થઈ જાય છે અને સામાન્ય જનને તો એનો પરિચય છે જ નહીં તેથી સમાસના વપરાશનો વિકાસ ધીમે ધીમે જ થશે, પણ એ થાય તે ઈષ્ટ છે એટલુ બતાવવાનો અહીં હેતુ છે

રામનારાયણે, સસ્કૃતથી ભિન્ન રીતિના સમાસો ગુજરાતીમા શક્ય છે કે નહીં એનો વિચાર કરવા જેવો છે એમ સૂચવ્યુ છે[3] મને લાગે છે કે એવુ શક્ય છે દા ત ઠાકોરના એક વાક્યમાં —" એટને મ્હારીએમની એકમતિ છે '–માં ' મ્હારીએમની ' એવો સમાસ વપરાયો છે. અહીં ષષ્ઠીના પ્રત્યયોના લોપ વગર જ દ્વન્દ્વ સમાસ બન્યો છે સસ્કૃતમાં સપ્તમીનો પ્રત્યય પર છતાં સમાસ બને છે પણ એના ય દાખલા બહુ ઓછા છે રામનારાયણે બતા વ્યુ છે કે આપણે ત્યા પ્રત્યયલોપ ઠીક ઠીક પ્રચારમા છે તેથી નવી જાતના સમાસો બની શકે તેમ છે. તો ઉપરનો દૃષ્ટાંત બતાવે છે કે આપણી ભાષામાં વિભક્તિપ્રત્યય સહિતના સમાસો પણ શક્ય છે બીજી જાતના સમાસો પણ શક્ય છે દા ત "જોવુવિચારવુતપાસવુ એ આપણો ધર્મ છે," "એણે જોયા-તપાસ્યાવિચાર્યા વગર જ અનુમતિ આપી ' જેવા દાખલાઓમા કૃદન્તના દ્વન્દ્વ સમાસો વપરાય છે સસ્કૃતમાં 'સુપ્તોત્થિત' જેવા ભૂતકૃદન્તના સમાસો વપરાય છે તેથી આ સમાસ જુદી જાતના છે, કેમકે સસ્કૃતમાં એવા સમાસો આનુપૂર્વી બતાવવા માટે જ વપરાય છે, પણ આ સમાસના વિષયને સ્વતન્ત્ર અભ્યાસ વગર પૂરો ન્યાય આપી શકાય તેમ નથી અને અહીં એવો અભ્યાસ કરવાનુ ધાર્યુ નથી.

અર્વાચીન જમાનામાં જેમ સસ્કૃત ભાષા અને સાહિત્યનો આપણો પરિચય વધ્યો છે તેમ આપણા પ્રાચીન ગુજરાતી સાહિત્યનો પરિચય પણ વધ્યો છે બૃહત્કાવ્યદોહન અને પ્રાચીન કાવ્ય-

3. ' અર્વાચીન કાવ્યસાહિત્યમાં વહેણો ' પૃ ૩૪.

માળાના પ્રકાશન પછી એ જાતનાં બીજાં અનેક પ્રકાશનો થવા માંડ્યાં છે. તેથી અને શાળા-મહાશાળાઓમાં પણ પ્રાચીન કવિતાના નમૂનાઓ અભ્યાસક્રમમાં મુકાય છે તેથી આપણો પ્રાચીન ગુજરાતી સાહિત્ય અને ભાષા સાથેનો સંપર્ક વધ્યો છે. અને એ સંપર્કને પરિણામે જેમ પ્રાચીન ગુજરાતી તદ્ભવોના સમૃદ્ધિભંડારના દ્વારો આપણે માટે ઊઘડી ગયાં છે તેમ ગુજરાતી શબ્દોના અવતાર (derivation) તપાસવાની આપણી વૃત્તિ પણ ઊઘડી છે. આને લીધે બે લાભ થયા છે. હવે આપણા લેખકો યોગ્ય પ્રાચીન શબ્દ વાપરવામાં અચકાતા નથી, કેમ જે પ્રાચીન શબ્દ પણ અર્થનો યોગ્ય વાચક કે વ્યંજક થઈ શકે છે તે આપણને સમજાયું છે. અલબત્ત, કેશવલાલ ધ્રુવ વગેરેના જમાનામાં એક વખત પ્રાચીન શબ્દો વાપરવાનો મોહ જ વધ્યો હતો તે આજે ઘટી ગયો છે, તોપણ કેટલાક પ્રાચીન શબ્દો આપણી આજની ભાષામાં રૂઢ થઈ ગયા છે, અને તેથી આપણી ભાષા વધુ સમૃદ્ધ બની છે. પ્રાચીન સાહિત્ય પદ્યમાં જ છે તેથી આપણી આજની પદ્યભાષા ઉપર આવા શબ્દોની અસર વધુ છે અને ગદ્યભાષા ઉપર ઓછી છે એ પણ ખરું જ છે. વળી શબ્દપ્રયોજનમાં આપણી ઔચિત્યબુદ્ધિ પણ ખીલતી જાય છે. માત્ર પ્રયોગ ખાતર જ મોહથી અમુક શબ્દોનો પ્રયોગ કરવો એવી વૃત્તિ, કેટલાક શિષ્ટ ગણાય તેવા લેખકોમાં દેખાય છે, છતાં સમજુ લેખકવર્ગમાંથી એ ક્રમે ક્રમે ઓછી થતી જાય છે. પ્રયોજવાના શબ્દનો અર્થ બરાબર સમજી, એનો વાચ્યાર્થ કે વ્યંગ્યાર્થ બરાબર તપાસીને પછી જ શબ્દપસંદગી કરવાનું વલણ, ભલે હજી આરંભાવસ્થામાં જ છે, છતાં વધતું જાય છે. આ વલણ જેમ કેળવાતું જશે તેમ તેમ આપણા વાઙ્મયમાંથી વ્યર્થ શબ્દાડંબરનો મોહ લુપ્ત થશે, તેથી એની કેળવણી ઉપર આપણે જેટલું લક્ષ આપીએ તેટલું ઓછું છે.

પ્રાચીન ગુજરાતી ભાષા તથા સંસ્કૃત ભાષાની સાથેનો આપણો પરિચય જેમ વધ્યો છે તેમ લોકભાષાનો આપણો પરિચય પણ વધ્યો છે. મેઘાણી વગેરેએ સંપાદિત કરેલાં અને પ્રકાશિત કરેલા અનેક પુસ્તકોથી ભોરડી ભાષાનો પરિચય વધ્યો છે. આને લીધે આપણું લક્ષ તળપદા શબ્દપ્રયોગો તરફ દોરાયું છે. કેટલીક વાર જે કામ શિષ્ટમાન્ય શબ્દ નથી કરી શકતો તે કામ લોકમાન્ય શબ્દ કરી આપે છે અને આ તત્ત્વને આપણા કુશળ લેખકો સમજવા લાગ્યા છે. તેથી જ હમણાંના લખાણોમાં યોગ્ય તળપદા શબ્દો વાપરતા લેખકો અચકાતા નથી. પણ પ્રાચીન સાહિત્યભાષામાંથી લીધેલા શબ્દો અને આવી લોકભાષામાંથી લીધેલા તળપદા શબ્દો આપણા વાઙ્મયમાં હવે પ્રચારમાં આ બે ઓછામાં ઓછા દાયકા–દોઢદાયકો તો વીતી ગયો છે છતાં સાહિત્યભાષા તો સમગ્ર દૃષ્ટિએ શબ્દપસંદગીમાં વધુ અને વધુ સંસ્કૃતાત્મક બનતી રહી છે તે સ્પષ્ટ જ છે.[૪]

શબ્દભંડોળમાં જો આપણી ભાષા ઉપર સંસ્કૃતાત્મક અસર વધી છે, તો આપણા વાક્યઘડતર ઉપર અંગ્રેજી વાક્યરચનાની અસર વધારે થઈ છે, છતાં હું એમ કહું છું કે આપણું વાક્યઘડતર પણ મુકાબલે વધુ સંસ્કૃતાત્મક બન્યું છે.[૫] આપણો અંગ્રેજીનો અભ્યાસ જેમ વધ્યો તેમ એક

૪ ફારસી, અરબી તેમ વળી અંગ્રેજી આદિ વિદેશી ભાષાના શબ્દો પણ આપણી ભાષામાં છે, છતાં એના તરફ આજના આપણા લેખકવર્ગનો આદર ઘટતો જાય છે તે સ્પષ્ટ છે.

૫. ગાંધીજીની અસર નીચે જેમની રીતિ ઘડાઈ છે તેમની ભાષા ગોવર્ધનરામાદિની ભાષા કરતાં વધુ સંસ્કૃતાત્મક નથી, મારું આ વિધાન યોગ્ય નથી એમ જો કોઈને લાગે તો મારે કહેવું જોઈએ કે અહીં હું

વખત આપણે અંગ્રેજી ઉપરથી જ વાક્યો બનાવવા મંડ્યા હતા અને એવી વૃત્તિ જો ચાલુ રહી હોત તો આપણું વાક્યઘડતર વિદેશી અને વિચિત્ર બની જાત;[૬] પણ એમ બન્યું નથી. કેમ જે નરસિંહરાવાદિની શુદ્ધિની ચિવટથી તેમ જ સંસ્કૃત ભાષાના વિસ્તૃત થતા જતા અભ્યાસથી આપણું વાક્ય, ભલે અંગ્રેજી વાક્યઘડતરની અસર તળે ઘડાયું છે છતાં સંસ્કૃત અને તેમાંથી આવેલી ભાષાઓના તળપદા પ્રયોગોને અનુરૂપ ઘડાયું છે. એટલે કે આપણે, આપણી ભાષાના કલેવરને અનુરૂપ ન હોય તેવા વાક્યપ્રયોગો તજવા માંડ્યા છે. અને અંગ્રેજીમાંથી પણ આપણી ભાષાના સત્ત્વને અનુરૂપ હોય તેવા જ પ્રયોગો અપનાવવા માંડ્યા છે. આથી કરીને પણ આપણી ભાષા વધુ સંસ્કૃતાત્મક બની છે એમ હું કહું છું. બાકી એ તો ખરું જ છે કે આપણું આજનું વાક્યઘડતર અંગ્રેજી વાક્યઘડતરની સીધી અસર તળે આવ્યું છે. સીધી અસર તળે આવ્યું છે છતાં એ સંસ્કૃતાત્મક રહી શક્યું છે એ બન્ને બાબતોની કેટલીક વીગતોમાં હવે આપણે ઊતરીએ. પહેલાં જોઈએ કે આપણાં વાક્યો ઉપર અંગ્રેજીની કેવી અસર થઈ છે.

અંગ્રેજીમાંથી જ સીધા ભાષાન્તરિત કરેલા કેટલાક શબ્દો અને વાક્યખણ્ડો આપણી ભાષામાં હવે રૂઢ થઈ ગયા છે. અલબત્ત, બેશક (of course), કદાચ (perhaps), વસ્તુ (thing), ખરી રીતે (truly), અસર (influence), અને એવા બીજા અનેકાનેક શબ્દો તેમ જ મને લાગે છે કે (I feel that), એ નોંધવા જેવું છે (It is noteworthy), હું જાણું છું કે (I know that), હું ધારું છું કે (I think that), હું એમ માનું છું કે (I believe that), વગેરે વાક્યખણ્ડો અંગ્રેજીમાંથી જ સીધા આપણે લઈ લીધા છે અને એને આપણે એટલા બધા આત્મીય કરી લીધા છે કે એ વિદેશી મૂળના છે એનું ધ્યાન પણ આપણને રહ્યું નથી. વળી 'આમ હોઈ ન શકે' વગેરેમાં 'શકવુ'નો ઉપયોગ પણ એવી જ રીતે સીધો અંગ્રેજીમાંથી આપણે લીધો છે. તે એક સુન્દર ફૂલ છે, જેવા પ્રયોગમાં 'એક'નો પ્રયોગ અંગ્રેજી article 'a'નું જ સીધું ભાષાન્તર છે. આ તો ઉપરટપકે યાદ આવ્યા તેવા શબ્દાદિની યાદી આપી છે, પણ આવા અનેકાનેક શબ્દો અને વાક્યખણ્ડો આપણે અંગ્રેજીની સીધી અસરથી જ વાપરવા મંડ્યા છીએ.

વળી અંગ્રેજીની આપણા વાક્યના આખા ઘડતર ઉપર પણ અસર થઈ છે. અહીં તો આ બધી બાબતોનો નિર્દેશ માત્ર કરવાનું જ પ્રયોજન છે, કેમ કે મારું વક્તવ્ય છે કે અંગ્રેજીની અસર આપણા વાક્યઘડતર ઉપર ખૂબ થઈ છે, અને એ વક્તવ્યને સ્ફુટ કરવાને જ હું અહીં દૃષ્ટાન્તો મૂકું છું.

---

કોઈ અમુક વ્યક્તિગત લેખકની વાત નથી કરતો, પણ સમગ્ર દૃષ્ટિએ જ વાત કરું છું. વીસમી સદીના આરમ્ભ પહેલાં વાઙ્મય સમસ્તની ભાષા જેવી હતી તેના મુકાબલે વીસમી સદીની ભાષા વધુ સંસ્કૃતાત્મક બની છે એટલું જ વક્તવ્ય છે.

૬. આરમ્ભના કાળમાં એક બાજુથી આપણાં સામયિકોમાં 'મુંબઈ સમાચાર' વગેરેમાં માત્ર અંગ્રેજી તરજુમિયા ભાષા વપરાતી, પણ એ ભાષાની અસર આપણા શિક્ષિતો ઉપર બહુ થઈ નહીં, કેમ કે તે જ કાળમાં નર્મદાશંકર નવલરામ આદિએ સંસ્કૃતાત્મક વાક્યઘડતરવાળી ભાષા વાપરવા માંડી. છતાં અનન્તર રહેતા આપણા કેટલા ય લેખકો તરજુમિયા ભાષા વાપરવાની ટેવમાં પડી જતા હતા, તેને ઉપરલખી નરસિંહરાવાદિની ભાષાની ચિવટે પાછા ઠેકાણે આણ્યા, એમ કહી શકાય.

એટલે આવા દૃષ્ટાન્તો માત્ર સગવડ પૂરતા જ ભેગા કર્યા છે અગ્રેજીની અસરથી આપણા વાકયઘડતરમા થયેલા બધા ફેરફારોની વ્યાપક યાદી બનાવવાનો હેતુ અહીં છે જ નહી એટલુ સ્પષ્ટ કરીને હવે હુ આપણા વાકયના આખા ઘડતર ઉપર અગ્રેજીની અસર કેવી થઈ છે તે બતાવુ છુ પહેલા થોડા દૃષ્ટાન્તો લઈએ

ક ૧. એ દિવસ કે જે દિવસે કોઈ શ્રીમત નહીં હોય
૨ કેવળ પ્રાણુહીન તો તે જ છે કે જેણે કોઈ દિવસ પ્રયત્ન કર્યો જ નથી
૩ આવા સમાજમા નીતિ તે જ છે કે જેને સમાજ અનીતિ માને છે

આવા વાકયોનુ ઘડતર અગ્રેજી જ છે Who, which, whom, whose જેવા શબ્દોથી શરૂ થતા સાપેક્ષ વાકયોનુ ભાષાન્તર આપણા કેટલાક લેખકો ઉપર મુજબ કરે છે[૭] આવા પ્રયોગમાં which, who વગેરેના કરતા પણ that whichની અસર જ છે અને આવા 'કે જે' 'તે જ કે જેણે' જેવા પ્રયોગો આપણને વિદેશી જ લાગે એમ છે એ ખરુ છે કે હવે ઘણા શિષ્ટ લેખકોએ આવાં વાક્યોમાથી 'કે' ઊડાડી દીધો છે, છતાં હજી કેટલાક શિષ્ટ લેખકોમાં પણ આ 'કે' દેખાય છે હુ નીચે બતાવીશ કે આ 'કે'ની હાજરીથી વાકયરચના વિદેશી બની જાય છે અને એની ગેરહાજરીથી એનુ વિદેશી તત્ત્વ કળાય તેવુ ઉત્કટ રહેતુ નથી

ખ ૧ એટલે હુ એમ કહુ કે લાગણી અને વિચાર એ કાવ્યનુ સૂક્ષ્મ ઉપાદાન છે
૨ એ શ્લોક બેસાડવાની ખાતર હો કે અભયને પ્રથમ સ્થાન હોવુ જોઈએ તેથી, એ વિવાદમા હુ ન ઊતરુ
૩ પ્રાતઃકાળમાં તેનુ દર્શન કરી હુ કૃતાર્થ થાઉ, તેનો આશીર્વાદ મને મોટી બક્ષિસ માનુ, તેને જોઈ સર્વે દુખો ભૂલી જાઉ

આ વાકયોમાં વિધ્યર્થનો જેવો પ્રયોગ થયો છે તેવો તેનો પ્રયોગ તળપદા ગુજરાતીમા નથી એ વિદેશી છે Therefore I would say that, I would not enter, I would be, I would consider, I would forget જેવા અગ્રેજી વિધ્યર્થના જ એ ભાષાન્તરો છે ગુજરાતીમા તો આ રૂપો (કરુ, ઊતરુ, થાઉ, માનુ, જાઉ) સંકેતાર્થના કે આજ્ઞાર્થનાં છે, તેને આપણે સામાન્ય વિધ્યર્થના રૂપ તરીકે હવે વાપરીએ છીએ એમા એનુ વિદેશી તત્ત્વ રહ્યુ છે એમ મને લાગે છે અહી આ રૂપો આજ્ઞાર્થના તો નથી જ કેમ જે 'હુ કરુ ?' જેવાં આજ્ઞાર્થના રૂપોમા રજા માગવાનો ભાવ રહ્યો છે તેવો ભાવ અહી નથી તેમ 'જો તમે એમ કરો તો હુ આમ કરું' જેવા વાકયમા 'કરુ'નો સંકેતાર્થ છે તેવો પણ ઉપના વાકયમાં નથી તેથી આ રૂપો સામાન્ય વિધ્યર્થનાં રૂપો તરીકે જ વપરાયાં છે તે સ્પષ્ટ છે અને આવો વપરાશ ગુજરાતીમાં નથી અને અગ્રેજીમા છે એટલે આવાં રૂપો અંગ્રેજીની સીધી અસરથી ઊતરી આવ્યાં છે એમ લાગે છે

---

૭ અહીં આપેલા વાકયો શિષ્ટ લેખકોના લખાણમાથી જ લીધા છે

ગ ૧. મારા કહેવાનેા અર્થ એમ નથી.

૨. મારા જોવામાં કાંઈ દોષ ન્હોતેા.

૩. એના એમ કહેવાથી કોઈ બીએ નહીં.

વગેરે વાક્યોમાં ક્રિયાપદનું સામાન્ય સ્વાર્થરૂપ નામ તરીકે વપરાય છે. એવેા પ્રયેાગ સંસ્કૃતમાં જણાતેા નથી. અંગ્રેજીમાં The sense of my saying is not that, There was no fault in my seeing, No one is by his saying so, વગેરે વાક્યોમાં કૃદન્તેા નામ તરીકે વપરાયાં છે. એના ઉપરથી ઉપર લખ્યાં છે એવાં વાક્યોનેા અવતાર આપણી ભાષામાં થયેા છે તે મૂળ વિદેશી છે. શુદ્ધ ગુજરાતીમાં તેા 'કથનનેા અર્થ' 'નજરનેા દેાષ' અને 'કથનથી' એમ જ લખાય.

ઘ ૧. દરેક નવયુવક અને યુવતી મારા દાખલાથી ચેતે ને સમજે.

આવાં વાક્યોમાં 'ચેતે' 'સમજે' આદિનેા પ્રયેાગ આજ્ઞાર્થમાં જ છે. એવેા પ્રયેાગ આપણી ભાષાના સત્વમાં નથી. અંગ્રેજી Let every youth beware and understand જેવા પ્રયેાગેામાં આ દેખાય છે, ગુજરાતીમાં આજ્ઞાર્થ ત્રીજા પુરુષ એકવચનમાં 'ચેતે' 'સમજે' જેવાં રૂપેા તેા થાય છે, પણ એનેા ત્રીજા પુરુષનેા આ પ્રયેાગ તળપદેા નથી. આપણે તેા આવી જગાએ બીજો પુરુષ જ વાપરીએ છીએ. દા. ત. 'મારા દાખલાથી તમે સહુ ચેતજો અને સમજજો' એમ જ આપણે તેા કહીએ. એટલે આજ્ઞાર્થ ત્રીજા પુરુષનેા આવેા પ્રયેાગ વિદેશી મૂળનેા છે.

ઙ ગુજરાતીમાં સંકેતાર્થ બહુ ઓછેા વપરાય છે. સંકેતાર્થમાં અપૂર્ણ ભૂતકાળ (દા. ત. તે બેાલતેા હેાત), પૂર્ણ ભૂતકાળ (દા. ત. તે બેાલ્યેા હેાત) કે ઇચ્છાવાચક ભૂતકાળ (દા. ત. તે બેાલનાર હતેા કે તે બેાલવાનેા હતેા) આપણે ત્યાં તળપદી ભાષામાં જાણીતા નથી. એ અંગ્રેજી ઉપરથી જ આવ્યા છે.[૮]

ચ સાહાય્યકારક ક્રિયાપદેામાંથી 'હેાવું' તેા વિદેશી નથી, કેમ જે 'તે કરે છે' વગેરેમાં He is doing ની અસર લાગે, છતાં આ સાહાય્યકારક ક્રિયાપદ આપણે ત્યાં સારી પેઠે જૂનું છે,[૯] તેથી એ વિદેશી નથી. પણ સાહાય્યકારક 'શકવું' વિદેશી છે. 'હું ત્યાં જઈ શકું છું,' 'હું ત્યાં જઈ શકત.' 'હું ત્યાં જઈ શકીશ,' જેવા પ્રયેાગેામાં 'શકવું'નેા પ્રયેાગ સહાય્યકારક ક્રિયાપદ તરીકે જ છે તે અંગ્રેજી can ઉપરથી આવ્યેા છે તે સ્પષ્ટ છે.

---

૮. ઇચ્છાવાચક તેા 'વક્ષ્યા'દિમાં મળતેા ભવિષ્ય જ છે. પણ એનેા ઉપરલખ્યેા પ્રયેાગ સંસ્કૃતપ્રેરિત નથી, અંગ્રેજીપ્રેરિત છે.

૯. એમ લાગે છે કે 'અસ્'નેા સાહાય્યકારક પ્રયેાગ કાશ્મીર બાજુ બેાલાતી ભાષામાં અને એની અસરથી સંસ્કૃતમાં થયેા. દા. ત.:—

शक्तमिव वसित विदुषां समवायोऽत्र तिष्ठति–વાળા 'કાવ્યપ્રકાશ'ના દૃષ્ટાન્તમાં 'तिष्ठ असीम'; એટલે 'કહું છું' છે તેમાં અસ્ નેા પ્રયેાગ સાહાય્યકારક ક્રિયાપદ તરીકે જ છે.

છ અપૂર્ણ ભૂતકાળના અર્થમાં આપણા કેટલાક લેખકો સામાન્ય ભૂતકાળ વાપરે છે. મુનશીમાં આ પ્રયોગ બહુ છે. દા. ત. 'તે બોલતો હતો'ને બદલે 'તે બોલતો' આ પણ વિદેશી અનુકરણનું જ પરિણામ છે.

જ ૧. નિઃશબ્દ આકાશ ક્યાં શરૂ થાય છે તે જાણવું પંડિતને પણ અઘરું પડત.

આમાં નિઃશબ્દથી જાણવું સુધીનું વાક્ય 'પડત'ના કર્તા તરીકે વપરાયું છે. આવી રીતે આવાં કૃદન્તવાક્યોને કર્તા તરીકે વાપરવાની રીત અંગ્રેજી ઉપરથી જ આવી છે.

બીજા થોડાક નમૂનાઓ જોઈએઃ—

(૧) "આ દેશભાવનો વિષય બંધ કરતાં એક વાત હજી કહેવાની રહે છે, અને તે એ કે આ નવા લોકસંક્ષોભથી સમસ્ત જીવનમાં, જીવનની સમસ્ત ભાવનામાં નવું જોમ વ્યાપેલું છે."

(૨) "કાવ્યને માટે એ લેશ પણ અનુચિત વિષય છે એવો દૂર દૂરનો પણ મારા મનમાં વહેમ નથી."

(૩) "તેમનામાં પ્રાકૃતતાની સગ દેખાતી નથી, જો કે તેઓ વાસ્તવિકતાથી દૂર, ભાવનાના પ્રદેશમાં વિહરવાનું પસંદ કરે છે."

(૪) "તે કરતાં તો ખરા રસપૂર્ણ અનુભવનાં જ લખવાં, ભલે પછી તે શૃંગારનાં જ હોય."

(૫) "હું ખરું હાસ્ય એને કહું છું જેમાં જરા પણ દંશ ન હોય."

(૬) "પણ તેમ થવાને માટે બહોળો સમજુ ખરીદનાર વર્ગ હોવો જોઈએ, જે આપણે શરમ સાથે કબૂલ કરવું જોઈએ કે નથી."

(૭) "પણ તે અંગ્રેજીનું ભાષન્તર હોઈ આપણાં આખ્યાનકાવ્યોના પ્રવાહમાં તેને ગણાવી શકાય નહિ."

(૮) "ગદ્યમાં પણ એટલું બધું કાવ્યોચિત ભાવનિરૂપણ નજીક જઈ શકાય છે, કે કાવ્ય સુધી જઇ શકે તેવી વસ્તુને લેખક કાવ્યની અપેક્ષાએ સહેલી વાર્તાના રૂપમાં મૂકી દે તેમ બને."

(૯) "તેમાં મહાકાવ્યની પેઠે બૃહત્ સમાજ કે વંશ મુખ્ય ન હોતાં. વ્યક્તિજીવન મુખ્ય હોય છે, પણ તે ઠીક ઠીક લાંબું."

(૧૦) "તે જીતે છે માત્ર તેણે ઉદ્દેશેલા વક્તવ્યના સચોટ સુરેખ અને સમરેખ કથન ઉપર."

(૧૧) "પણ તે વાત આપણા વાચકવર્ગને સુપરિચિત છે, જ્યારથી સમજાયું છે કે ટૂંકી વાર્તા એ નવલકથાનું લઘુ રૂપ નથી."

આ બધાં વાક્યો રામનારાયણ પાઠકના 'અર્વાચીન કાવ્યસાહિત્યનાં વહેણો'માંથી લીધાં છે. સંસ્કૃતની તલસ્પર્શી અસર એમના ઉપર ખૂબ હોવી જોઈએ એમ મનાય એટલા એ સંસ્કૃતના વ્યુત્પન્ન વિદ્વાન છે. છતાં એમની વાક્યરચના પ્રધાનતઃ અંગ્રેજી જ છે. ઉપરના દૃષ્ટાન્તોમાંથી કેટલાક,

અંગ્રેજી રચનાથી એમની ભાષા કેમ વધારે સમૃદ્ધ થઈ ગઈ છે, તેના દૃષ્ટાન્તો છે તો કેટલાકમાં અનિષ્ટ અંગ્રેજી નકલ થઈ ગઈ છે તે પણ ખરું જ છે. એમની વિદ્વત્તા ગુણવત્તાએ વ્યાપકતામાં તેમ જ ઊંડાણમાં ખૂબ સમૃદ્ધ છે તેથી આવા દૃષ્ટાન્તો એમનાં લખાણોમાંથી લઈ ને કંઈ ટીકા કરીએ તો તે ઘણી ખુશીથી ખમી શકે તેમ છે એમ જાણીને બીજા લેખકોમાંથી નહીં પણ એમનાં લખાણો-માંથી અહીં ઉદાહરણો લીધાં છે. અને આવી અંગ્રેજીપ્રેરિત વાક્યરચનાના ફલરૂપે ક્યારેક કેટલી સુન્દર અને સચોટ વ્યક્તિ એ કરી શકે છે તેનો દૃષ્ટાન્ત આગળ ઉપર આવવાનો જ છે. આટલી સ્પષ્ટતા કરીને હવે આપણે આ વાક્યોના અમુક અમુક અંશોને તપાસીએ.

(૧) માં 'અને તે એ કે' અંગ્રેજી and it is this that નું જ સીધું ભાષાન્તર છે. (૨) માં "એવો દૂર દૂરનો પણ મારા મનમાં વહેમ નથી" તે I have not the remotest doubt in my mind નું ભાષાંતર છે (૩) માં છે તેવું 'જો કે'વાળું વાક્ય અંગ્રેજીમાં although થી શરૂ થતા વાક્યનું જ પ્રતીક છે. આવાં વાક્ય ગુજરાતીમાં વાક્યને છેડે આમ વપરાય ત્યારે તે અદ્ધર લટકે છે એમ લાગી જાય છે. એવો જ દૃષ્ટાન્ત (૪) માં છે. એમાં ઉદાહૃત 'ભલે પછી તે શૃંગારનાં જ હોય' તે વાક્ય પણ અદ્ધર લટકે છે અને આપણી વાક્યરચનામાં વિચિત્ર લાગે છે. (૫) માં that in which નું ભાષાન્તર છે. (૬)માં 'તેમ થવાને માટે' for so happening નું ભાષાન્તર છે. અને 'જે' આગળના આખા વાક્યને બદલે વપરાયો છે. 'જે'નો એવો સાપેક્ષ ઉપયોગ અંગ્રેજીમાં ખૂબ વ્યાપક છે. વળી 'જે નથી' વાળું વાક્ય તો which we should, with shame acknowledge, is not અથવા does not exist નું જ ભાષાન્તર છે. એમાં 'કે'નો વપરાશ થયો છે તે તો મૂળ અંગ્રેજી રચનામાં પણ મળતો નથી, કેમ જે અંગ્રેજીમાં જો, અહીં થયું છે તેમ વાક્ય whichથી શરૂ થાય તો આવા પ્રસંગે thatને અવકાશ નથી. અંગ્રેજીમાં we should acknowledge that it is not એમ કહી શકાય, પણ which, we should acknowledge that is not એમ ન કહેવાય. ઉપરાંત 'is not'નું 'નથી' ભાષાન્તર આવાં સ્થળોએ ગૂજરાતીમાં તો માત્ર વિચિત્ર જ નહીં, અપ્રતીતિકર પણ છે. (૭) માં તે અંગ્રેજીનું ભાષાન્તર 'હોઈ' વાળો ભાગ being the translation of (from) English નું ભાષાન્તર છે. Being નું 'હોઇ' કે 'હોતાં' થી ભાષાન્તર કરવાની રીત આપણા ઘણા લેખકોમાં છે. પણ એ રીત વિદેશી છે. (૮) મા 'એટલું બધું નજીક જઈ શકાય છે'વાળો ભાગ અંગ્રેજી જ છે. It is possible to go so very near that જેવી રચનાનું જ એ ભાષાન્તર છે. આ 'નજીક જઈ શકવું' કે 'સુધી જઈ શકવું' આપણે ત્યાં તો વિદેશી જ છે. (૯) માં 'મુખ્ય ન હોતાં' મને being prominent નું ભાષાન્તર અને અન્તિમ 'પણ તે ઠીક ઠીક લાંબું' પણ અંગ્રેજી જ છે. In it, individual life is prominent and that too fairly long જેવી વાક્યરચનાનું જ એ અનુકરણ છે. એવી રચના તળપદા ગૂજરાતીમાં શક્ય નથી. (૧૦) માં 'કથન ઉપર જીતે છે' વાળું વાક્ય પણ અંગ્રેજી છે. He wins or succeeds on his statement જેવા પ્રયોગનું જ એ અનુકરણ છે. (૧૧) માં તો સંપૂર્ણ અંગ્રેજી રચના જ છે. But it is well-known to our readers, from the time it is

understood that short story is not an abridged form of novel. આવી રચના ગૂજરાતીમાં જાણીતી નથી.

વળી અંગ્રેજી thatની અસર જ આપણા વાક્ય ઉપર કેવી વ્યાપક છે તે જુઓ. વિવિધ પ્રયોગોની બધી વીગતોમાં ઊતરવાની જરૂર નથી, પણ એકબે બાબતો તરફ લક્ષ ખેંચવું બસ થશે. અંગ્રેજી વાક્ય He found that the train was late નું ગુજરાતી ભાષાન્તર સામાન્ય રીતે 'તેણે જોયું કે ટ્રેઈન મોડી હતી' એમ કરાય છે. પણ એ રચના વિદેશી જ છે. એનું ભાષાન્તર બીજી રીતે આમ થાય – 'ગાડી મોડી હતી એમ તેને સમજાયું.' આ બીજી રીત તળપદી છે, કેમ જે સંસ્કૃત કૃતિની પેઠે જ અહીં 'એમ'નો ઉપયોગ થયો છે. ગૂજરાતીમાં મુખ્ય વાક્ય (તેને સમજાયું) છેલ્લે આવે છે. તેને બદલે that વાળી અંગ્રેજી રચનામાં એ પહેલાં આવે છે. That ના ઉપયોગની આ એક જબરી અસર આપણા વાક્યઘડતર ઉપર થઈ છે; કેમકે 'કે' (that)નો આવો ઉપયોગ આપણે ત્યાં ખૂબ પ્રમાણમાં થવા લાગ્યો છે. That ની બીજી અસર પણ છે. ઉપરના વાક્યમાં 'ગાડી મોડી હતી' એમ છે તેમાં 'હતી' ભૂતકાળમાં વપરાયું છે તે અંગ્રેજી પ્રયોગ પ્રમાણે બરાબર છે. પણ સંસ્કૃતપ્રેરિત તળપદી રચનામાં આવા સ્થળે ભૂતકાળ વપરાતો નથી. એમાં તો વર્તમાન જ વપરાય છે. તેથી, ખરેખરી તળપદી રચના પ્રમાણે તો ઉપરનું વાક્ય 'ગાડી મોડી છે એમ તેને સમજાયું' એમ જ થાય. આવી રીતે that ના ઉપયોગથી મુખ્ય અને ગૌણ વાક્યના સ્થાનનો પૂર્વાપર વ્યત્યય થઈ જાય છે તે એક અને વર્તમાનને બદલે ભૂતકાળ વપરાય છે તે બીજી, એમ બે મુખ્ય અસર આપણા વાક્યઘડતર ઉપર થઈ છે. આટલી વાત બરાબર સમજાય તો ખબર પડે કે આ ફેર ઘણો મોટો છે. વાક્યોનાં સ્થાનાન્તરના ભેદ કરતાં પણ કાળભેદ થાય છે એ તો ખરેખર બહુ મોટો ભેદ છે.

પણ આના ઉપરથી જ અંગ્રેજીની એક બીજી જબરી અસર આપણા વાક્ય ઉપર થઈ છે તે અહીં વિચારી લેવી ઠીક પડશે. અંગ્રેજીમાં જેને indirect construction કહે છે તે પરોક્ષ-કથનની રચના આપણે ત્યાં પ્રચલિત હતી જ નહીં એમ કહીએ તો ચાલે: આના વિષે મેં અન્યત્ર[૧૦] વિસ્તારથી લખ્યું છે. એટલે અહીં તો માત્ર સૂચનારૂપે જ લખું છું કે આવી પરોક્ષરચના આપણા આજના ગ્રન્થોમાં અનેક સ્થળે વપરાયલી મળે છે, તે વિદેશી જ છે. એમાં ઉપરના that-ની બાબતમાં લખ્યું તેમ મુખ્ય અને ગૌણ વાક્યોનું સ્થાનાન્તર થાય છે. તેમ જ કાળભેદ પણ થાય છે અને આ બન્નેના ઉપરાંત આ જાતની પરોક્ષરચનામાં એક બીજો મહત્ત્વનો ફેર થાય છે તે સર્વનામના ભેદનો. પણ એની વીગતમાં ઊતરવાની અહીં જરૂર નથી જોતો કેમ કે એ વાત આપણા શિક્ષિતોને સારી પેઠે જાણીતી છે. પહેલો પુરુષ, બીજો પુરુષ અને ત્રીજો પુરુષ એ ત્રણે પુરુષોના સર્વનામને બદલે આ પરોક્ષરચનામાં ત્રીજા પુરુષનું સર્વનામ કેવી રીતે વપરાય છે એની તપાસ કરતાં જ ખબર પડી રહેશે કે એ ફેરફાર પણ મહત્ત્વનો છે. આ અંગ્રેજી પરોક્ષરચનાને, એવી જાતની ભાષાવ્યક્તિ કરવી હોય તોપણ, આપણે કેમ તળપદી બનાવી શકીએ એની ચર્ચા મેં ઉક્ત લેખમાં કરી જ છે, તેથી અહીં પુનરુક્તિ કરતો નથી. પણ સર્વનામ, કાળ અને એમ

૧૦. જુઓ, પ્રસ્થાન ૧૯૮૯.

(ઇતિ )ના પ્રયોગનું બરાબર ધ્યાન રાખનારો લેખક અનિષ્ટ બની જાય એવી માત્ર તરજુમિયા વાક્યરચનામાંથી બચી જશે એટલું સૂચવું છું.

આવા વિવિધ પ્રકારના વિદેશી વાક્યપ્રયોગો ઉપરાંત અંગ્રેજી so–that so much–that, not only–but, because, as–so, as well as, either or, inspite of વગેરે સંયોજકના પ્રયોગોને લીધે આપણા વાક્યનું આખું કલેવર બદલાઈ ગયું છે. પણ એના દૃષ્ટાન્તો આપવાની જરૂર નથી.

વળી સંકુલ વાક્યોમાં મુખ્ય વાક્ય અને ઉપવાક્યોના વિવિધ અન્વયો પણ આપણે અંગ્રેજી-માંથી અપનાવ્યા છે. દાખલો લઈએ :

(૧) "કલ્પકના માનસનું પૃથક્કરણ કરવું એ જરાપણ સહેલું કામ નથી, જ્યાં સહૃદય વિવેચક એ કરવાનું માથે લે તો તેને એટલું તો તરત માલૂમ પડે છે કે ખરી કલા એટલે માત્ર કૃતિ નહિ – મૂર્તિ, ચિત્ર કે કાવ્ય નહિ–પણ, પારણાથી ચિતા લગી સહચારિણી રહેનાર એવી કલ્પના ઉરમાં વસતી કોઈક વસ્તુ કે શક્તિ છે." આમાં પાંચ વાક્યો છે. તેમાંથી પહેલું વાક્ય આ છે: 'કલ્પકના માનસનું પૃથક્કરણ કરવું એ જરા પણ સહેલું કામ નથી.' આમાં 'પૃથક્કરણ કરવું એ' અંગ્રેજીની અસર છે તે આપણે આગળ જોયું છે. સંસ્કૃતમાં તો 'પૃથક્કરણ' શબ્દ જ આવી જગ્યાએ વપરાય. વળી 'એ સહેલું કામ નથી' એ વાક્ય પણ અંગ્રેજી જ છે. સંસ્કૃતમાં સુકર કર્તવ્યં નાસ્તિ એમ ન કહેવાય, એમાં તો...पृथक्करण सुकरं न એમ કહેવાય. અંગ્રેજીમાં It is not in the least an easy task કહીએ તેનું જ ઉપરનું છે તે ભાષાન્તર છે. પહેલા અને બીજા વાક્યનો સંયોજક 'જ્યાં' છે અને બીજા અને ત્રીજા વાક્યનો સંયોજક 'તો' છે તેથી બીજા વાક્યના 'જ્યાં' પછી 'જો' અધ્યાહૃત છે એમ ઠરે છે. અંગ્રેજીમાં જેવો yet if વાપરવાનો ચાલ છે તેવો સંસ્કૃતમાં 'તથાપિ યદિ' વાપરવાનો ચાલ નથી. એટલે આ ઉપવાક્ય પણ અંગ્રેજી ઉપરથી ઘડાયું છે. 'તો તેને એટલું તો તરત માલૂમ પડશે કે' વાળું વાક્ય તો સ્પષ્ટ રીતે જ અંગ્રેજી છે. એવું સંસ્કૃત પ્રતિવાક્ય ક્યાંય જાણ્યું પણ નથી. આમ આ ત્રણે વાક્યો અંગ્રેજી વાક્યો ઉપરથી જ ઘડાયાં છે અને એનો અન્વય પણ અંગ્રેજી વાક્યાન્વય મુજબ થયો છે, કેમ કે, સંસ્કૃત વાક્યરચના પ્રમાણે 'જ્યાં...માલૂમ પડશે કે' વાળો ભાગ વાક્યને અન્તે અને 'ખરી કલાશક્તિ છે' વાળો ભાગ પ્રારંભે આવે. આનું કારણ એ છે કે સંસ્કૃતમાં that જેવો સંયોજક શબ્દ નથી. સંસ્કૃતમાં તો આવી જગ્યાએ ઇતિ જ વપરાય, અને that અને ઇતિથી જોડાતાં વાક્યોના ક્રમમાં પરસ્પર સ્થાનાન્તર થઈ જાય છે તે આપણે ઉપર જોયું જ છે. હવે આપણે આગળ તપાસીએ. ઉપરના વાક્યનું અંતિમ વાક્ય અંગ્રેજીની અસર નીચે પડાયેલા વાક્યમાં પણ સંસ્કૃતાત્મક પ્રયોગ કેમ થઈ શકે તેનો દાખલો પૂરો પાડે છે. 'પારણાથી...શક્તિ છે'– વાક્યમાં શક્તિ કે વસ્તુનાં બે મુખ્ય વિશેષણો છે. એક 'પારણાથી ચિતા લગી સહચારિણી રહેનાર એવી' અને બીજું 'કલ્પકના ઉરમાં વસતી.' આમાંથી બીજું વિશેષણ સંસ્કૃતમાં તેમ જ અંગ્રેજીમાં બન્નેમાં શક્ય છે. 'Some power abiding in the soul' એમ અંગ્રેજીમાં પણ કહી શકાય, પરંતુ પહેલું વિશેષણ તો અંગ્રેજી રચનામાં એમ ને એમ મૂકવું શક્ય જ નથી.

કાં તો એને '...રહેતી' એમ રૂપ આપવું જોઈએ અથવા '...જે રહે તે' એવું રૂપ આપવું જોઈએ તો જ એ અંગ્રેજી બને. અંગ્રેજીમાં 'રહેનાર એવી' એવો પ્રયોગ છે જ નહીં.

આ દૃષ્ટાંતને અહીં ચર્ચવામાં મારું મુખ્ય વક્તવ્ય તો એ જ છે કે આપણા વાકયનો અન્વય, વાકયોપવાકયોની બાબતમાં તો ખાસ કરીને, અંગ્રેજી વાકયાન્વયને જ અનુસરે છે. આના વિશે વધુ ઉદાહરણો આપવાની જરૂર નથી, આ વિષય આ એક ઉદાહરણથી પણ આપણા ભણેલા વર્ગને વિશદ થઈ જાય તેવો છે. નહીંતર પણ આવાં ઉદાહરણ આપણી ભાષામાં હવે તો ડગલે ને પગલે મળે તેમ છે તેથી અહીં વધુ ઉદાહરણો આપવાની જરૂર નથી.

આવા પ્રયોગો તો આજના આપણા લેખકોમાં અનેકાનેક મળે છે, એના દૃષ્ટાંતો હવે વધારવાનું પ્રયોજન નથી. આટલાથી પણ મારું વક્તવ્ય સ્પષ્ટ થઈ જાય છે. મારે બતાવવું હતું કે આપણી ભાષાના વાકયઘડતર ઉપર અંગ્રેજીની બહુ જ ઊંડી, એનાં અંગોપાંગમાં પહોંચી જતી અસર થઈ છે. એ વાત, ઉપરના દૃષ્ટાંતોથી, હું ધારું છું કે સ્પષ્ટ થઈ જશે. આ વાત બતાવવામાં મારો ઉદ્દેશ એ નથી કે આ બધી અસર અનિષ્ટ છે. આવા પ્રયોગોને હવે આપણી ભાષામાંથી કાઢી શકાય તેમ નથી અને કાઢવાની જરૂર પણ નથી; એથી તો આપણી ભાષાવ્યક્તિમાં અનેકવિધ શકયતાઓ વધી છે. પણ જરૂર એટલું ધ્યાનમાં રાખવાની છે ખરી કે જ્યાં આપણી તળપદી વાકયરીતિ અસરકારક વ્યક્તિ કરી શકતી હોય ત્યાં અંગ્રેજી ઉપરથી લીધેલી માત્ર તરજુમિયા રીતિ દાખલ ન થઈ જાય એટલે, આ વાત સ્પષ્ટ બને માટે, ઘડતર ભલે અંગ્રેજીપ્રેરિત હોય છતાં વ્યક્તિ તરજુમિયા ન બની જાય અને વાકયપ્રયોગ દેશી લાગે એવો થાય એનો એક દૃષ્ટાંત અહીં તપાસીએ.

(૧) "પક્ષાપક્ષીથી અલગ, બિનંગત, નહીં માત્ર યશોગાન કે નહીં વિપરીત, કારણ અને દાખલા આપી આપીને જ ડગલું ભરે, અને મત કરતાં તેનાં કારણોને જ પ્રધાન ગણે એવી શાસ્ત્રીય નિખાલસ સૌન્દર્યપ્રીત્યર્થ ટીકા અને તુલનાને કવિતા અને સાહિત્યકલાનાં ક્ષેત્રમાં તો એટલું વ્યાપક સ્થાન છે, કે આપણે શાસ્ત્રીય વિચારણામાં જેમ જેમ ટેવાતા જઈએ, તેમ તેમ તેનો વિસ્તાર વધતો જતો જ અનુભવાય છે."

અહીં 'ટીકા' અને 'તુલના' માટે આઠ વિશેષણો વપરાયાં છે. તેમાંથી અંગ્રેજી રચનામાં માત્ર ત્રણ જ વિશેષણો એમ ને એમ વાપરી શકાય તેવાં છે, બાકીનાં પાંચમાં અંગ્રેજી which-વાળી રચના કરવી આવશ્યક છે. દા. ત. which is free from partiality, which is neither only praise nor the reverse, which procceeds only after giving reasons and illustrations અને which considers reasons to be more prominent than the conclusions. સામાન્ય લેખક ગુજરાતીમાં આવી જગ્યાએ આ વિશેષણોમાં 'જે'નો પ્રયોગ કર્યા વગર રહે નહીં, પણ અહીં આ લેખકે 'જે' વાપર્યા વગર જ, છેડે 'એવી' વાપરીને આખી રચનાને તળપદી બનાવી દીધી છે. વળી આ પણ જુઓ. ઉપરના વાકયમાં 'એટલું તો વ્યાપક સ્થાન છે'નું અપેક્ષિત વાકય 'તેનો વિસ્તાર વધતો જતો જ અનુભવાય છે' છે. પણ એ પરસ્પર સાપેક્ષ વાકયોની વચમાં 'જેમ જેમ' વાળું ઉપવાકય મૂકીને લેખકે વાકયને સંકુલ બનાવ્યું છે. આવી સંકુલતા સંસ્કૃતમાં દેખાતી નથી, છતાં આખું વાકય

વાંચ્યા પછી એમાં વિદેશી કે વિચિત્ર રચના છે એવું આપણને લાગતું નથી. એનું કારણ એટલું જ છે કે લેખકે અક્ષરશઃ ભાષાન્તર કરવાને બદલે સ્વતંત્ર રચના જ કરી નાખી છે. ધ્યાન દઈને વાંચનારને જણાશે કે છેલ્લા વાક્યમાં એકમાત્ર 'ના'ના ઉમેરાથી વાક્ય કેવું તળપદું બની ગયું લાગે છે !

આવી રીતે આપણું વાક્ય અનેકાનેક વીગતોમાં અંગ્રેજી વાક્યરચના ઉપરથી જ ઘડાયું છે. અને એકંદરે આ અંગ્રેજીની અસરથી ભાષાવ્યક્તિમાં એટલે કે વિવિધ રીતિઓના નિરૂપણમાં આપણી ભાષા ખૂબ સમૃદ્ધ બની છે. જેમ જેમ ( as ), એવો–કે ( so–that ), તેમ જ ( as well as ) કે ( that ) જેવા સંયોજકોથી સંકુલ વાક્યો આપણે બનાવતા થયા છીએ. તેથી વાક્યોપવાક્યના અન્વયમાં આપણે સંકુલતા, વૈવિધ્ય અને ઇષ્ટ વૈચિત્ર્ય પણ સાધતા થયા છીએ. એ પ્રતાપ આ સંયોજકોનો જ છે. અંગ્રેજીની એક બીજી અસર અવાન્તર વાક્યો ( parenthetical sentences ) વાપરવામાં થઈ છે. સંસ્કૃતમાં અવાન્તર વાક્યોના વપરાશનો અભાવ નથી, પણ અંગ્રેજીની અસરથી આજે તો આપણે અવાન્તરવાક્યોના પ્રયોગમાં ખૂબ અનેકવિધતા સાધી છે. અને એકંદર તેથી ભાષાવ્યક્તિ ખૂબ સમૃદ્ધ બની છે. મારે માત્ર એટલું જ કહેવાનું છે કે લેખકોએ બને ત્યાં સુધી પોતાનું વાક્ય માત્ર તરજુમિયા અનુકૃતિ જેવું ન બની જાય પણ તળપદું રહે એ તરફ પૂરતું લક્ષ આપવાની જરૂર છે.

આમ આપણી ભાષા ઉપર અંગ્રેજીની વ્યાપક અસર થઈ છે, તો પડોશની પ્રાન્તીય ભાષાની અસર થઈ હોય એવા એકબે દૃષ્ટાન્તો મને સૂઝે છે તે અહીં આપું છું :

૧. કવિતા એ આત્માની કલા છે.

૨. દૂર રહેવું એ જન્તુઓનો પ્રવેશ અટકાવવાનો ઉપાય છે.

મને એમ લાગે છે કે ઉપરના બે દૃષ્ટાન્તોમાંથી પહેલામાં 'એ'નો વપરાશ અગુજરાતી છે, બીજામાં નથી. જો પહેલા દૃષ્ટાન્તનો 'એ' સંસ્કૃતમાંથી ઊતરી આવ્યો હોય તો એનો સંસ્કૃતભાષાનો પ્રતિનિધિશબ્દ કયો છે ? મને તો એકે જડતો નથી. इति નથી, કેમ જે 'કવિતા એ આત્માની કલા છે' જેવા વાક્યનું સંસ્કૃત કરીએ તો તેમાં इतिને કોઈ પણ રીતે સ્થાન મળે તેમ નથી. હું ધારું છું કે આ અસર મરાઠીની છે. મરાઠીમાં 'ગોખલે હા આપલ્યા ઉત્કૃષ્ટ પુરુષ આહેત' જેવી રચના સામાન્ય છે અને આપણો ગુજરાતી 'એ' આ 'હા'નો જ પ્રતિનિધિ છે એમ હું ધારું છું. નર્મદમાં આ 'એ'નો પ્રયોગ મેં જોયો નથી ( કદાચ હશે ), પણ નવલરામ મણિલાલ આદિમાં તો એ ઠીક ઠીક વપરાશમાં આવી ગયો છે.

પણ ઉપરના બીજા દૃષ્ટાન્તમાં વપરાએલો 'એ' અગુજરાતી નથી. અંગ્રેજી હેત્વર્થ કૃદન્તાત્મક નામોને આપણે ગુજરાતીમાં અવતારીએ છીએ. અંગ્રેજી to speak like that is not goodનું ગુજરાતી ભાષાન્તર 'એમ બોલવું તે ઠીક નથી' એમ આપણે કરીએ છીએ. અહીં 'કહેવું તે'ને આપણે 'કથન'ના પર્યાય તરીકે જ ગણીએ છીએ તેથી એ અંગ્રેજીપ્રેરિત છે, પણ બીજી

પ્રાન્તીય ભાષામાંથી અપનાવેલું જણાતું નથી. આથી આને હું અગુજરાતી કહેતો નથી. અંગ્રેજી-પ્રેરિત છે છતાં ગુજરાતીમાં એ પ્રયોગ હવે રૂઢ થઈ ગયો છે.

૧. એવો રિવાજ પડી ગએલ ને આપણે ચલાવી લીધેલ.

૨. ગઈ કાલે અમે દૂધેશ્વર ગએલા હતા.

લકારાન્ત ભૂતકૃદન્તને ભૂતકાળ તરીકે વાપરવાનો ઉપરનાં વાક્યોમાં દેખાય છે તેવો રિવાજ, હું ધારું છું કે અગુજરાતી છે. તળપદ ગુજરાતીમાં એ જાણીતો નથી. ' ગએલો કે ગએલ ( આ કૃદન્ત વિકારી અને અવિકારી બંને રીતે વપરાય છે. ) છે ' કે ' ગએલો હતો ' કે ' કે ગએલો હોઈશ 'ને બદલે તળપદ ગુજરાતીમાં તો ' ગયો છે ' ' ગયો હતો ' કે ' ગયો હોઈશ ' જ વપરાય છે. હું ધારું છું આ પણ મરાઠીની અસર છે, અને મુંબઈના વેપારીઓએ એ પ્રયોગ પહેલાં ચાલુ કર્યો છે. લકારાન્ત કૃદન્ત આપણી ભાષામાં છે, અને એ અગુજરાતી નથી પણ એનો ભૂતકાળના અર્થમાં પ્રયોગ થાય છે તે અગુજરાતી છે અને મરાઠીની અસરથી આવેલો છે. આ છેલ્લા વાક્યમાં ' આવેલો છે ' એમ લખ્યું છે તેને બદલે ' આવ્યો છે ' એમ જ હું લખત અને એ જ વધુ યોગ્ય છે, છતાં મારા વક્તવ્યના નિદર્શન માટે એ ઉપયોગી છે તેથી એ પ્રયોગ મેં કર્યો છે. એમાં ' આવેલો છે ' પૂર્ણ વર્તમાનકાળનો જ પ્રયોગ લાગી જાય તેમ છે. અને એમ એને લઈ પણ શકાય, પણ ' અસરથી આવેલો પ્રયોગ છે ' એમ ઉદ્દિષ્ટ છે એમ ગણીએ તો ' આવેલો ' કૃદન્તવિશેષણ જ ગણાય. અને મૂળ તો આ બધાં લકારાન્ત ભૂતકૃદન્તો હતાં, પાછળથી જેમ બીજાં ભૂતકૃદન્તો તેમ આ પણ ભૂતકાળ તરીકે વપરાવા મંડયાં છે. માત્ર આ લકારાન્ત ભૂતકૃદન્તનો ભૂતકાળ તરીકેનો પ્રયોગ હું ધારું છું કે તળપદી ગુજરાતી ભાષાનો નથી.

આવી રીતે આપણા વાક્યનાં કોઈ બીજાં અંગોમા યે પરપ્રાન્તીય અસર થઈ હશે, પણ અહીં તો તાત્કાલિક સ્મરણમાં આવ્યા તેવા બે દૃષ્ટાન્તો મૂકી દીધા છે. એવા બીજા દાખલા કદાચ મળે, પણ એ મળે તો પણ પરપ્રાન્તીય અસર બહુ મોટા પ્રમાણમાં આપણી ભાષા ઉપર થઈ લાગતી નથી. આપણા કેટલાક શબ્દોના અને પ્રત્યયોના અવતાર તપાસતાં, મારવાડી, સિંધી, કચ્છી આદિ ભાષાઓની અસર આપણી ભાષા ઉપર થઈ છે એમ આપણને માલૂમ પડ્યું જ છે. પણ જૂના કાળમાં થઈ ગએલી એ અસરની વાત અહીં કરતા નથી. અહીં તો અર્વાચીન કાળમાં અસર થઈ હોય એની વાત કરીએ છીએ એટલી સ્પષ્ટતાની જરૂર છે.

આમ આપણા વાક્યઘડતર ઉપર સંસ્કૃતની, અંગ્રેજીની અને કવચિત પરપ્રાન્તી। ભાષાની અસર થઈ છે. પણ આપણા વાક્યનું મૂળ બંધારણ તો સંસ્કૃત જ રહ્યું છે. કર્તા, કર્મ અને ક્રિયાપદનો ક્રમ જેવો અંગ્રેજી વાક્યમાં મળે છે તેવો આપણી ભાષામાં આવ્યો જ નથી, અને આવવો શક્ય પણ નથી. વિશેષણવિશેષ્યનો ક્રમ પણ સંસ્કૃતાત્મક જ, શિષ્ટ લખાણમાં રહ્યો છે, જો કે ' રામ, જે અમારે ત્યાં કાલે આવ્યા હતા તે આજે ગામ જાય છે ' જેવાં વાક્યોમાં વિશેષણવિશેષ્યનો ક્રમ અંગ્રેજી રચનાને અનુસરે છે, અને એવા પ્રયોગો આપણા લેખકો નથી કરતા એમ નથી, છતાં શિષ્ટ લેખકો સમજીને એવા પ્રયોગમાંથી બચી જાય છે એમ મને જણાયું છે. અંગ્રેજી કે ( that )ના

પ્રયોગથી થતા સર્વનામવ્યત્યય, કાલવ્યત્યય અને વાક્યવ્યત્યયમાંથી પહેલા બેમાંથી તો આપણા લેખકો પોતાની ભાષાને, સામાન્ય રીતે, બચાવી લે છે. પણ ત્રીજો વાક્યવ્યત્યય હવે આપણી ભાષામાં દૃઢ થઈ ગયો છે. સંકુલ વાક્યરચનામાં જેની જરૂર પડે છે એવા સંયોજકોમાંથી અંગ્રેજી not only–that, as–as જેવા સંયોજકો તો આપણી ભાષામાં પણ અપરિચિત લાગે તેમ નથી, કે મને એવા પ્રયોગો સંસ્કૃતમાં પણ જાણીતા છે. પણ so–that, such that આદિ પ્રયોગો આપણે અંગ્રેજી ઉપરથી લીધા છે. પણ આ બધી ચર્ચાને અંતે મારું વક્તવ્ય એ છે કે, કેટલાક શિષ્ટ લેખકો હજી પણ તરજુમિયા અંગ્રેજી વાક્યરચનાના પ્રયોગો કરે છે એ ખરું છે છતાં સમગ્ર, શિષ્ટ લેખકો, સામાન્ય રીતે, અગુજરાતી લાગે તેવાં પરદેશી તત્ત્વોને ગાળી નાખીને આપણા વાક્યને વધુ સંસ્કૃતાત્મક કરવાના પ્રયત્નો કરે છે.

આથી જ હું કહું છું કે શબ્દપ્રયોગમાં તેમજ વાક્યપ્રયોગમાં આપણી ભાષા, આ ચાળીશ વર્ષના ગાળામાં વધુ સંસ્કૃતાત્મક બની છે.[૧૧]

આપણું ગદ્ય નર્મદથી જ ખરું શરૂ થયું છે એમ ગણીએ તો, નર્મદ ઉપર તો અંગ્રેજીની ઘણી જ ઊંડી અને સ્પષ્ટ અસર થઈ હતી તેથી એના વાક્યનું ઘડતર અંગ્રેજીને અનુસરે અને અનુકરે પણ એમાં નવાઈ નહીં. છતાં નર્મદની ભાષા સરવાળે તળપદી લાગે છે કારણ કે એ રૂઢ તળપદા વાક્યપ્રયોગો ઘણા કરે છે. નર્મદ પછી નવલરામાદિની ભાષામાં અંગ્રેજીના ઇષ્ટ અને અનિષ્ટ બન્ને અંશો દેખાય છે. તેમાંથી અંગ્રેજીના આંખમાં ખૂંચે એવા અનિષ્ટ પ્રયોગો નરસિંહરાવ, રમણભાઈ, બલવન્તરાય આદિમાં ગળાઈ ગયા છે. નર્મદથી ઘડાવા માંડી હતી તે ભાષાને મણિભાઈ, ગોવર્ધનરામ, નરસિંહરાવ, રમણભાઈ અને બલવન્તરાયે સુસ્થિત કરી. એ સુસ્થિતિમાં પણ અંગ્રેજી વાક્યઘડતર જ આપણા વાક્યઘડતરના પાયારૂપે રહ્યું છે, છતાં જે કેટલાક કઢંગા તરજુમિયા પ્રયોગો વચગાળામાં આપણી ભાષામાં ઘૂસી ગયા હતા અને જે હજી પણ ઘણાં સ્થળોએ અનુભવાય છે તે ગળાઈ ગયા છે. આ સુસ્થિતિ લાવનાર લેખકોની ભાષા અનેક રીતની વાક્યરચનાઓથી સમૃદ્ધ છે, છતાં આંખમાં ખૂંચે એવા કઢંગા શબ્દપ્રયોગો કે વાક્યપ્રયોગો એમની ભાષામાં ભાગ્યે જ મળશે, ખરી રીતે નરસિંહરાવની પેઢીના જેને આપણે સમર્થ વિવેચકો ગણીએ છીએ તેવા લેખકોમાં આવા દોષો ખાસ નજરે પડતા જ નથી. પણ તે પછીની લેખકપેઢીમાં શબ્દપ્રયોગ પરત્વે તો નહીં પણ વાક્યપ્રયોગ પરત્વે ઓછામાં ઓછા બે પ્રવાહો સ્પષ્ટ દેખાય છે. વિજયરાય, વિષ્ણુપ્રસાદ અને વિશ્વનાથ જેવા લેખકો નરસિંહરાવ-બલવન્તરાયાદિના જ વાક્યઘડતરને વિકસાવે છે તો ગાંધીજીથી માંડીને શરૂ થતા એમના અનુયાયી–બિનઅનુયાયી પણ એમની ઓછીવત્તી અસર નીચે આવેલા લેખકોમાંથી ઘણાકમાં અને બીજા એમની અસરથી વિમુક્ત એવા કેટલાક લેખકોમાં પણ અંગ્રેજી વાક્યઘડતરની

૧૧. અહીં તો આપણી ભાષાના ઘડતરનાં મુખ્ય વહેણો તરફ અંગુલિનિર્દેશ કરવાનો હેતુ છે. તેથી આ વિષયની બધી વીગતોમાં હું ઊતર્યો નથી. પણ અંગ્રેજી વાક્યરચનાની આપણી વાક્યરચના ઉપર ઘણી વ્યાપક અસર થઈ છે, તેથી એની પૂરી વીગતોનો અભ્યાસ કરવો બહુ જ આવશ્યક છે. નામ વિભક્તિના વિવિધ પ્રત્યયો વિશેષણવિશેષ્યના સમ્બન્ધો, અવ્યયઉપસર્ગનિપાતાદિના પ્રયોગો તેમ જ ક્રિયાપદના કાલઅર્થભેદાદિના પ્રયોગો – એમ વ્યાકરણનાં બધાં અંગોપાંગો ઉપર અંગ્રેજીનાં તે અંગોપાંગોની કેવી અસર થઈ છે તેની સોદાહરણ વિસ્તૃત તપાસ કરવાનું અધિકારી વિદ્વાન હાથમાં લે તો બહુ સારું.

આત્મસાત કર્યા વગરની અનુકૃતિ ઠીક પ્રમાણમાં દેખાય છે. આપણા શિષ્ટ અને પ્રૌઢ લેખકોમાંથી રામનારાયણ અને ધૂમકેતુ આનાં ખાસ ઉદાહરણો છે. બીજાઓ પણ છે. એટલે આજે પાછી આપણી વાક્યરચના ચગડોળે ચડી જતી જણાય છે, પણ હજી ચડી ગઈ નથી અને ઘણે ભાગે ચડશે પણ નહિ; છતાં આટલું સમજી રાખવું જોઈએ કે હવે ભણેલા વર્ગની સંખ્યા પણ વધી છે, એટલે જે કાર્ય નરસિંહરાવના જમાનામાં બેત્રણ વિદ્વાનોથી થઈ શક્યું તે આજે બધા વિદ્વાનોના સંપ્રદીપ્ત પ્રયત્નો વગર બનવું મુશ્કેલ છે. જેવો જોડણીમાં પેસી ગએલી અરાજકતાને કાઢવાનો સબળ પ્રયત્ન ગાંધીજીએ કર્યો છે તેવો જ સમર્થ પ્રયત્ન આપણા વાક્યઘડતરમાં અરાજકતા અને સંકર ન ઘૂસી જાય તેને માટે કરવાની જરૂર, જો આપણે સાવધાન ન રહીએ તો, રહે પણ ખરી. પણ એને માટે કાંઈ કોશો બહાર ન પાડી શકાય. જવાબદાર વિવેચકો વાક્યઘડતર અને ભાષાઘડતરની શુદ્ધિની અનેકવિધ ઝીણવટ તરફ લેખકસમાજનું ધ્યાન વારંવાર દોરતા રહે અને જવાબદાર લેખકો એમ સૂચવાએલી શુદ્ધિને અપનાવી લે તો જ આ અરાજકતાનો ભય ટળે. સાથે સાથે એ પણ ખરું જ છે કે આપણી શાળામહાશાળાઓમાં અંગ્રેજીમાંથી ગુજરાતીમાં ભાષાન્તર કરવાનું શિખવાડનારા આપણા અધ્યાપકો જો વાક્યઘડતરની શુદ્ધિ તરફ પૂરતું લક્ષ આપે તો આવો ભય ઊભો જ થવા ન પામે.

આવી રીતે આપણું વાક્યઘડતર અંગ્રેજી વાક્યઘડતરથી પ્રેરાયું છે છતાં એને આપણા લેખકો સંસ્કૃતાત્મક રાખી શકે તેમ છે.[૧૨] એ વાત સમજાવ્યા પછી, હવે આપણે ભાષાને લગતો થોડો બીજો વિચાર કરીએ.

ભાષાને લગતા જે અનેક પ્રશ્નો આપણને મૂંઝવે છે તેમાંથી, આ છેલ્લા ચાર દાયકામાં આપણે એકનો નિકાલ તો ઠીક સંતોષકારક લાવી શક્યા છીએ. નર્મદાશંકર અને નવલરામના વખતથી ઊપડેલા જોડણીના પ્રશ્ને આપણા ઘણા વિદ્વાનોની વિદ્વત્તાની કસોટી કરી છે. પણ અન્તે ગાંધીજીના નિદેશથી જોડણીકોશ બહાર પડ્યો ત્યારથી એ વિષયમાં ઠીક ઠીક સુરાજ્ય સ્થાપિત થતું જાય છે એમ કહી શકાય. ઠીક ઠીક સુરાજ્ય સ્થાપિત થતું જાય છે એ ખરું, પણ આપણે ભૂલવું ન જોઈએ કે જોડણીના પ્રશ્નનો અન્તિમ નિકાલ હજી આપણે કર્યો નથી. પ્રાથમિક શાળાઓમાં ચાલતાં પુસ્તકોમાં તેમ જ ઘણાંખરાં સામયિકોમાં અને ગ્રન્થોમાં હવે વિદ્યાપીઠની જોડણીનો સ્વીકાર થયો છે તેથી સુરાજ્ય પ્રવર્તતું જાય છે તેની ના નથી. પણ વિદ્યાપીઠના જોડણીકોશમાં નિર્ધારિત જોડણીમાં પણ કેટલા સુધારાને અને કેટલાક વધારાને અવકાશ છે તે બતાવવાની જરૂર છે. તીવ્ર-કોમલાદિ અનુસ્વાર માટે આપણી જોડણીમાં કોઈ નિયમ નથી. મૂર્ધન્યેતર ડ–ઙ ને માટે આપણી જોડણીમાં હજી ઉપેક્ષા જ પ્રવર્તે છે. ફારસીઅંગ્રેજી દન્ત્યતાલવ્ય ઝ ને માટે આપણી પાસે કોઈ સંકેત

---

૧૨. કેટલીક વખત સંસ્કૃતપ્રેરિત અને અંગ્રેજીપ્રેરિત બન્ને વાક્યરીતિઓ, જુદી જુદી દૃષ્ટિએ જરૂરી બને. અંગ્રેજી ભાષા અને સાહિત્યના પરિચયે અંગ્રેજીમાં વિશિષ્ટ એવી સાહિત્યશૈલીના કેટલાક અંશો આપણે અપનાવવા પડે છે અને પડશે. અને એ તો દેખીતું જ છે કે અમુક શૈલીમાં સંસ્કૃતપ્રેરિત રચના અનુરૂપ નીવડે અને અમુક શૈલીમાં અંગ્રેજીપ્રેરિત રચના અનુરૂપ નીવડે તેથી અંગ્રેજીપ્રેરિત દરેકેદરેક વાક્યરચના આપણે તજી દેવી જોઈએ એમ કહેવાનો આશય છે જ નહીં. પણ વિવક્ષિત શૈલીને અનુરૂપ વાક્યરીતિ વાપરવાની સમજ આપણે કેળવવી જોઈએ એ જ વક્તવ્ય છે.

નથી સનો જે મહાપ્રાણિત ઊંમાકાર જેવો ઉચ્ચાર થાય છે તેને માટે પણ આપણે કોઈ સંકેત નક્કી કર્યો નથી અંગ્રેજી ' ર્ 'ના ઉચ્ચાર માટે પણ આપણી પાસે કોઈ સંકેત નથી આ અને આવી જાતના બીજા વધારાઓ જોડણીના આપણા નિયમોમાં કરવા આવશ્યક છે તો કેટલાક સુધારાઓ પણ આવશ્યક છે આ સુધારાઓની વીગતમાં અહીં નથી ઊતરતો, પણ કેશવરામ શાસ્ત્રીએ આ વિષયની જે ચર્ચા કરી છે તે વાંચવાથી આ વાત સમજાઈ જશે એટલે આ પ્રશ્નનો અન્તિમ નિકાલ હજી થયો જ નથી. જોડણીકોશના યોજકોની દૃષ્ટિ શાસ્ત્રીય તો હતી જ, પણ એમાં સગવડને પણ ઠીક ઠીક સ્થાન હતું તેથી એમણે કેટલેક સ્થળે શાસ્ત્રીયતાને ભોગે, ચલણી થએલી જોડણી સ્વીકારી લીધી છે એક રીતે એમ કરી પણ શકાય કે લોકપ્રયોગે જેને ચલણી કરી દીધી તેને જ સ્વીકારી લેવાની વ્યવસ્થા દાખલ કરવામાં બહુ સરળતા પડે આ જોડણીકોશની સફળતાનું એક કારણ જેમ ગાંધીજીની આ ઉપર છાપ પડી છે તે છે તેમ બીજું આ પણ છે કે એની જોડણીમાં ચલણી જોડણીનો સ્વીકાર કેટલીક જગાએ થયો છે સગવડ ખાતર આ ઠીક છે પણ આપણે જ્યારે એક વિષયની નવેસરથી જ પુનર્ઘટના કરતા હોઈએ ત્યારે શાસ્ત્રીયતાનો ભોગ શા માટે આપવો એ પ્રશ્ન ઊભો રહે ખરો જ્યાં હવે આ જોડણી ચાલુ થઈ ગઈ છે તો મારે આટલી જ સૂચના કરવાની છે એક વખત આ વિષયમાં વ્યવસ્થા આવી ગઈ છે તે પછી હવે એમાં અમુક અમુક સુધારાવધારા કરવા હોય તો તે બહુ જ સરળતાથી થઈ શકશે. કેમ કે લોકોની દૃષ્ટિમાં જોડણી પણ ચિન્તનીય વિષય છે એમ લાગ્યું છે અને સર્વસ્વીકૃત થએલી જોડણીને આપણે સમૂળગી બદલી નાખીએ તો લોકમાનસ એ ન અપનાવી શકે, પણ થોડે થોડે વખતે, જોડણીની પુનર્વિચારણા કરીને જરૂરજોગા ફેરફારો આપણે કરી લઈએ તો તે ફેરફારો લોકો ઘણી સરળતાથી અપનાવી શકે માટે જ ભાર દઈને સૂચવવાનું રહે છે કે, આજે હવે જોડણીકોશની જોડણી ઘડયે એક દાયકાથી વધુ સમય વીતી ગયો છે, તો જોડણીકોશના પ્રયોજકોએ જ એની પુનર્વિચારણા કરવી કે કરાવવી જોઈએ અને જરૂર જોગા સુધારાવધારા એમાં દાખલ કરવા જોઈએ.

સાહિત્યમાં થતા ભાષાપ્રયોગો વિશે અહીં એક સૂચના કરવી જરૂરી ધારું છું આપણે ત્યાં નવલકથા, નવલિકા, નાટકનાટિકાઓ વગેરે ઠીક ઠીક લખાય છે પણ તેમાં પાત્ર પરત્વે બોલીભેદ જળવાતો નથી[13] સાહિત્યમાં જો વાસ્તવિક પરિસ્થિતિનું સત્ય પ્રતિબિમ્બ લાવવું હોય તો ભૂરો જમાદાર અને અનિલકુમાર બન્ને એક જ જાતની બોલી વાપરે તે અજુગતું જ છે સંસ્કૃત નાટકોની

૧૩ નાટક પ્રત્યક્ષકલા છે અને નવલનવલિકા પરોક્ષકલા છે તેથી બોલીભેદના અભાવથી જે કંઈ કૃત્રિમતા નાટકોમાં લાગે તે નવલનવલિકામાં ન લાગે એમ કહીએ તો એમાં અમુક સત્ય છે ખરું આ સ્વરૂપભેદને લીધે જ, જ્યાં બોલીભેદ પ્રયોજાયો છે ત્યાં પણ ( અહીં તેમજ પશ્ચિમમાં ) એ પહેલો નાટકમાં પળાયો લાગે છે અને પછી જ, ઘણે ભાગે નાટકમાં એ વપરાવા માંડ્યો એની અસરથી નવલનવલિકામાં દાખલ થયો છે છતાં હવે આજે આપણી પાસે સંસ્કૃતમાં થએલા પ્રયોગો તેમજ અંગ્રેજી વગેરે પરભાષામાં થએલા પ્રયોગોનો એકત્રિત અનુભવ હાજર છે તેનો લાભ લઈને આપણે આ બોલીભેદ નવલનવલિકામાં પાળતા થઈ જઈએ તો આપણું સાહિત્ય વધુ સ્વાભાવિક અને વધુ પ્રતીતિકર બનશે પણ આવો ભેદ પળાતો નથી એનું એક કારણ એ પણ છે કે આપણા આજના લેખકને સમાજમાં વપરાતી જુદી જુદી બોલીઓનો પરિચય છે જ નહીં, અને છે તો ઉપરછલ્લો છે અને હું કહું છું તેવો બોલીભેદ પ્રયોજવામાં તો તદ્રૂપ બોલી ઉતારવી જોઈએ. એટલે જો આપણા લેખકો આવી બોલીઓનો પરિચય સાધી લે તો જ હું કહું છું તેવી સ્થિતિ લાવી શકાય

એક વિશિષ્ટતા છે કે એમાં પાત્ર પરત્વે બોલીભેદ હોય છે. સંસ્કૃત કથાખ્યાયિકાઓમાં આ તત્ત્વ ક્વચિત જ દેખાય છે તેથી એમ માનવાને મન થાય છે કે જે દશ્ય કલા છે તેમાં વાસ્તવિક તાદૃપ્ય લાવવાનું સંસ્કૃત લેખકોને ઇષ્ટ લાગ્યું અને જે શ્રવ્ય કલા છે અને એટલે અંશે જે પરોક્ષ કલા છે તેમાં એટલી બધી વાસ્તવિક સ્થિતિ લાવવાની જરૂર ન લાગી. એમ હોય તો હોય, પણ સંસ્કૃતમાં લખાએલી કથાખ્યાયિકાઓ હજી ગણતર જ આપણને મળી છે એના ઉપરથી એની વ્યાપ્તિ બાંધવી ઠીક ન કહેવાય. પ્રાચીન અંગ્રેજી નાટકોમાં આ બોલીભેદનું તત્ત્વ એટલું દેખાતું નથી, પણ હમણાંના અંગ્રેજી સાહિત્યમાં એ વધુ અને વધુ વ્યાપક બનતું જાય છે. ઘરગથ્થુ બોલીપ્રયોગો તેમ જ પાત્રની નાતજાતની વિશિષ્ટતાવાળા બોલીપ્રયોગો કરવાની ટેવ આપણા ગૂજરાતી લેખકોને હજી તો નહીં જેવી જ છે. ઘણે ભાગે વલ્લભના કહેવાતા 'મિત્રધર્માખ્યાન'માં આ તત્ત્વ પહેલવહેલું દેખાય છે, પણ એનો સમય જ વિવાદાસ્પદ છે. નવીન ગુજરાતી સાહિત્યમાં નર્મદદલપતના યુગના લેખકોમાંથી કેટલાક ઘરગથ્થુ બોલીપ્રયોગો કરતા ખરા[૧૪] પણ પહેલાં 'કરણઘેલો' અને પછી 'સરસ્વતીચંદ્ર'ના પ્રકાશન પછી આ બાબતમાં આપણે ત્યાં કૃત્રિમ સ્થિતિ જ ઊભી થવા પામી છે. આપણાં શિષ્ટ નવલોનાટકો આદિમાં પાત્ર પરત્વે બોલીભેદ પાળવાનું સામાન્ય રીતે જરૂરી ગણાયું જ નથી. આ સ્થિતિ ઠેઠ મુનશી અને રમણલાલ સુધી ચાલુ રહી છે. ગમે તે નાતજાતનું અને સમાજની ગમે તે કક્ષાનું પાત્ર હોય પણ એની ભાષા તો શિષ્ટ ગુજરાતી જ હોય છે. આવી સ્થિતિને હું તો કૃત્રિમ જ ગણું છું. કોઇક પ્રકાશનમાં આ બોલીભેદ પાળવાનો પ્રયત્ન થયો હોય છે ત્યાં પણ, કેમ જાણે, લેખકને એ બોલી અનુચ્ચાર્ય લાગતી હોય તેમ એ કૃત્રિમ બની ગઈ હોય છે. છતાં એમ કહેવું જોઈએ કે હમણાં હમણાં આ સ્થિતિમાં થોડો સુધારો થવા માડ્યો છે. આ સ્થિતિમાં સ્પષ્ટપણે પહેલી ભાત પાડી 'આગગાડી'ના લેખકે.[૧૫] જુદાં જુદાં પાત્ર પરત્વે, તે તે પાત્ર નિત્યવ્યવહારમાં જેવી વાપરે તેવી જ બોલી વાપરીને ચન્દ્રવદને આપણા સાહિત્યમાં ઉપેક્ષાને પામેલી એક દિશાને સ્પષ્ટ કરવાનો સમર્થ પ્રયત્ન કર્યો છે. 'આગગાડી' ઉપરાંત 'દ્વિરેફ'ની વાર્તાઓમાં, 'અમે બધાં'માં, ઉમાશંકર જોષીનાં નાટકોમાં અને એવાં બીજા તાજેતરનાં કેટલાંક લખાણોમાં, બોલીભેદ પાળવાનો સહૃદય પ્રયત્ન થતો દેખાય છે ખરો. પણ આ તત્ત્વને પૂરું અપનાવવાને લેખકની શ્રવણશક્તિ અને ધારણશક્તિ ઊંડી હોવી જોઈએ. વિધવિધ બોલીભેદ સમજીને સાંભળવાની ધીરજ કેળવ્યા સિવાય આ તત્ત્વને સાહિત્ય-સર્જનમાં ક્યાંથી ઉતારી શકાય? નાટકનાટિકામા તો ખરો જ પણ નવલનવલિકામા યે આ બોલી-ભેદ પાળવો આવશ્યક છે એ બતાવવાને જ આટલુ લખાણ અહીં કરવુ પડ્યુ છે.

નવલનવલિકામા તેમજ નાટકનાટિકામા પાત્ર પરત્વે બોલીભેદ પળાવો જોઈએ એની ઉપપત્તિ એ પણ છે કે જો નવલિકા કોઈ પાત્રના આત્મકથાત્મક સ્વરૂપની હોય અને જો એ પાત્ર સમાજમાં અમુક પ્રકારની બોલી બોલતું હોય તો એ આખી નવલિકા એ જ બોલીમા લખાવી જોઈએ.

---

૧૪. નવલરામના 'ભટનુ ભોપાળુ'માં તો આવો પ્રયોગ ખૂબ પ્રમાણમાં મોજૂદ છે. નર્મદાશંકરાદિમાં પણ એ તત્ત્વ ક્યાક દેખાશે. નંદશંકરમા એનો અભાવ છે. અને આપણી આજની શિષ્ટ નવલકથાનુ આરમ્ભસ્થાન તો એજ ને? 'કાન્તા'મા આ બોલીભેદ અમુક પ્રમાણમા પળાયો છે, 'રાઈનો પર્વત'મા જરા ય પળાયો નથી.

૧૫. ધૂમકેતુ, રામનારાયણ વગેરેમાં આ બોલીભેદ નથી પ્રયોજાયો. ધૂમકેતુએ ક્યાક એ પ્રયોજ્યો છે, પણ એનો એ પ્રયત્ન પ્રતીતિકર નથી.

અંગ્રેજીમાં આવી કેટલીક ટૂંકી વાર્તાઓ વાંચવામાં આવી છે. આપણે ત્યાં 'સુકાની'એ એવો એક પ્રયોગ 'ધુડાકિયો બાણુ' નામે 'કુમાર'માં છપાતી વાર્તામાં કરી જોયો હતો. આવા પ્રયોગમાં બોલી, સામાન્ય વાચકને લગભગ પારિભાષિક લાગી જાય તેવી હોય તે ખરું, છે; અને એ વાતમાં જ આ આખી ચર્ચાની મર્યાદા પણ આવી જાય છે. સાહિત્યની સામાન્ય ભાષા તો સુસંસ્કૃત રહે; તે જ ઇષ્ટ છે; માત્ર વાસ્તવિક નિરૂપણ માટે, જે પાત્ર જેવી બોલી સમાજમાં બોલતું હોય તેવી જ બોલી એ સાહિત્યકૃતિમાં પણ બોલે તે જરૂરનું છે એ જ મારે બતાવવું છે. આખી યે કૃતિ સળંગ એક જ બોલીમાં હોય ત્યારે તો એ કૃતિ અમુક વર્ગને અનુલક્ષીને જ લખાય તે દેખીતું છે, તેથી એ સમસ્ત સાહિત્યઆલમની કૃતિ મટી જાય છે, કેમ જે એવી વાર્તાઓમાં લેખક પોતે જ એમ ધારી લે છે કે એનો વાચનાર તે તે બોલી બોલનાર વર્ગ જ હશે. એવી સળંગ બોલીમાં લખાયેલી કૃતિઓની વાત બાજુએ રાખીએ; પણ સામાન્ય સાહિત્યકૃતિમાં વાસ્તવનિરૂપણ કરવા માટે બોલીભેદ પાળવાની આવશ્યકતા છે જ, કેમ જે એવા બોલીભેદો આપણા સમાજમાં પ્રવર્તે છે. અલબત્ત, આ વિષયમાં સંસ્કૃત સાહિત્યમાં જે જાતની કૃત્રિમ સ્થિતિ, વચગાળામાં થઈ ગઈ હતી તેવી સ્થિતિ તો ઇષ્ટ નથી જ. સંસ્કૃત નાટકોમાં પાત્ર પરત્વે બોલીભેદ પાળવાનો રિવાજ સ્વીકારાઈ ગયા પછી, ઘણીક વાર તો લેખકના જમાનામાં જે બોલી પ્રવર્તતી ન હોય તેવી બોલીનો પ્રયોગ તે પોતાની કૃતિમાં, માત્ર સિદ્ધાંતને વફાદાર રહેવાને માટે કે આગળના નમૂનાઓને અનુસરવાને માટે કરતો. એવી કૃત્રિમ રૂઢિચુસ્તતા ઇષ્ટ નથી જ; પણ સમાજમાં જે વસ્તુસ્થિતિ છે તેના તરફ દુર્લક્ષ સેવવાથી તો એટલા પૂરતા આપણે કૃત્રિમતામાં જ ઊતરી પડીએ છીએ એટલું બતાવવાનું મુખ્ય પ્રયોજન અહીં છે.[૧૬]

ભાષાનો આ વિષય સમેટતાં એક બીજી બાબતની થોડી ચર્ચા કરવાની રહે છે. ગુજરાતીમાં બાલવાઙ્મયનો વિકાસ ખૂબ થતો જાય છે. આ વિકાસે આ છેલ્લા બે-અઢી દાયકામાં સારો વેગ ધારણ કર્યો છે. દક્ષિણામૂર્તિના ગિજુભાઈએ પ્રારંભ કરી દીધો છે તેની સંતતિ હજી સુધી પ્રવર્તે છે અને આજે તો હવે એ વાઙ્મય અનેક મુખે પ્રસિદ્ધ થાય છે. તેથી એ વાઙ્મયની ભાષા[૧૭] વિશે બે શબ્દ લખવાનું અહીં ઇષ્ટ ગણું છું. શરૂઆતમાં બાળસાહિત્ય એટલે બહુ જ નાનાં લગભગ આઠનવ વર્ષનાં બાળકોને યોગ્ય થાય એવું સાહિત્ય એમ જ ગણાયું હતું, અને તેવા વર્ગને અનુરૂપ થાય તેવી ભાષા એ સાહિત્યમાં વપરાતી. નાનાં છોકરાંને સાહિત્યમાં રસ લેતાં કરવાની પરાપૂર્વની એક રીત એ છે જે એને મોઢેથી વાર્તાઓ કરવી. આવી બાલવાર્તાઓ દરેક પ્રજામાં હોય છે આપણે ત્યાં પણ છે. આમાં વાર્તા કહેનાર બાળકોને એકઠાં કરીને મોઢેથી વાર્તા કહી જાય છે તેમાં ભાષા ઉપરાંત કાકુ અભિનયાદિ તત્ત્વો ભળે છે, તેથી એવી પ્રત્યક્ષ કથનરીતિમાં ભાષા અમુક પ્રકારની વપરાય તેમાં કંઈ ખોટું નથી અને એવાં નાની વયનાં જ બાલકો માટે લખાએલી ટૂંકી બાલવાર્તાઓમાં પણ એવી ભાષા વપરાય તો ચાલે. એવું પ્રત્યક્ષકથનાત્મક ભાષાસ્વરૂપ પણ ઉપયોગી છે. પણ આપણે ત્યાં કેટલીક વાર મોટી ઉમરનાં બાળકોને અનુકૂળ હોય તેવી વાર્તાઓ પણ આવી ભાષામાં

૧૬. બોલીભેદના આ તત્ત્વ વિશેનું મારું મૂળ લખાણ ઊર્મિ (આષાઢ, ૧૯૯૧)માં પ્રસિદ્ધ થયું હતું, તેને અહીં સમાવી લીધું છે. એકબે મુદ્દા જે પ્રાસંગિક હતા તે અહીં નથી લીધા.

૧૭. બાલભાષા વિશે અહીં જે લખ્યું છે તે ૧૯૩૬ના ગ્રન્થસ્થ વાઙ્મયની મારી સમીક્ષામાં મૂળ લખ્યું હતું ત્યાંથી અહીં ઉદ્ધૃત કર્યું છે.

લખાય છે તે ઇષ્ટ નથી.) બાળકોની ભાષાને કેળવવાની દષ્ટિએ ભાષાએ અત્યક્ષતાની દષ્ટિ ઓછી કરીને પરોક્ષતાની દષ્ટિ સ્વીકારવી જોઈએ. આપણે જેને પ્રબંધકળા (composition) કહીએ છીએ તેનાં ઘણાંખરાં બધાં સ્વરૂપો (વાર્તા, નિબંધ, પત્રાદિ) પરોક્ષ જ હોય છે. આ પ્રબંધકળાને ખીલવીએ તો જ લખાણમાં રીતિ ઘડાય, એટલે કે લેખકની શૈલીનો વિકાસ થાય. આ દષ્ટિએ ઉપર કહી તેવી પ્રત્યક્ષકથનાત્મક રીતિ બધી જાતના બાલસાહિત્યમાં વપરાય તે યોગ્ય નથી. આવી પ્રત્યક્ષ રીતિમાં વાક્યરચના ખંડિત હોય છે. એક દષ્ટાંત લઈએ :

"રાજા ભોજ પંડિત હતો. બીજા રાજા જેવો મનમોજી નહીં. બધી વાત જાણી જોઈને પછી જ કામ કરે. તેની સભામાં મોટા મોટા પંડિતો રહે. જ્ઞાનવિજ્ઞાનની વાતો થાય. કાળિદાસ પંડિત બધામાં પહેલા. ભોજરાજાના ખાસ માનીતા." વગેરે.

આમાં પ્રત્યક્ષકથનાત્મક રીતિ મુજબ દરેક વાક્ય પછી પૂર્ણવિરામ મૂક્યું છે. પણ પ્રત્યક્ષ-કથનમાં કાકુસ્વરથી જે ભાવ આપણે બતાવી શકીએ તે લખાણમાં ન આવી શકે. લખાણમાં તો પૂર્ણવિરામની હાજરીથી દરેક વાક્ય સ્વતંત્ર ગણાઈ જાય અને ઉપરના બીજા અને ત્રીજા વાક્યને પહેલાની સાથે અન્વય સમ્બન્ધ છે તેથી તે સ્વતંત્ર વાક્યો નથી; એવું જ ચોથા અને પાંચમા વાક્યોનું છે. છઠ્ઠું અને સાતમું વાક્ય તો ખંડિત જ છે.

આવી રીતિથી બાળકો વાત તો ઝટ સમજી જાય છે, અને અમુક વયના મનોવિકાસ માટે આ રીતિ શ્રેષ્ઠ પણ છે, છતાં આવી રીતિના વધુ વપરાશથી વાક્યનાં સાદાં મૂળ અંગોના – કર્તા, કર્મ અને ક્રિયાપદના – વપરાશમાં બાળકો ગોટાળે ચડી જવાનો સમ્ભવ છે. આવી રીતિની ઘણી વાતો વાંચનાર બાળકો, એવી રીતિને લખાણમાં, ત્રીજા ચોથા માધ્યમિક ધોરણ સુધી પણ તજી શકતાં નથી એવો મારો પ્રત્યક્ષ અનુભવ છે. એટલે આવી ભાષા વાપરવી અનિષ્ટ છે એમ હું નથી કહેતો, પણ એવી ભાષામાં લખાએલી વાર્તાઓ, જેમ તેની ભાષાની દૃષ્ટિએ તેમ તેની વસ્તુપસંદગી, વસ્તુનિરૂપણ આદિની દૃષ્ટિએ પણ પ્રાથમિક ભૂમિકાની જ હોવી જોઈએ, જેથી એવી રીતિમાં લખાએલી વાર્તાઓમાં, જરા મોટી ઉમરનાં થએલા બાળકોને પછી ખાસ રસ ન રહે. એટલા માટે બતાવવાનું એ છે કે બાલસાહિત્યમાં ભાષાદષ્ટિએ કક્ષાભેદ પાળવો જોઈએ. ખરી રીતે માત્ર બાળવર્ગ અને પહેલા ધોરણને લાયક, બીજા–ત્રીજા ગુજરાતી ધોરણોથી પહેલાં–બીજાં અંગ્રેજી ધોરણોને લાયક અને પછીના મેટ્રિક સુધીના કિશોરોને અને કુમારોને લાયક એમ ઓછામાં ઓછી ત્રણ કક્ષાઓ તો આ ભાષારીતિની રહેવી ઘટે જ. અંગ્રેજીમાં તો ધોરણવાર ક્રમિક વિકાસ થાય એવા શબ્દભંડોળવાળી અને એવી ભાષારીતિવાળી પુસ્તિકાઓ બહાર પડે છે. એવી પુસ્તિકાઓ આપણે ત્યાં પણ બહાર પડે તે ઇષ્ટ છે એટલું જ બતાવવાનો અહીં હેતુ છે. બાળકો તો ખૂબ સંસ્કારપટુ હોય છે, તેથી એમના માનસના બંધારણના પ્રારમ્ભમાં જ જો આપણે આ ક્રમિક વિકાસનું તત્ત્વ ભૂલી ન જઈએ તો જ તેમની ભાષારીતિનો ઇષ્ટ વિકાસ થશે અને એમની ભાષારીતિનો ઇષ્ટ વિકાસ થશે તો જ આપણું સમસ્ત સાહિત્ય યોગ્ય સાહિત્યરીતિ મેળવી શકશે.

આવી રીતે બાળકથી માંડીને વૃદ્ધ સુધી બધાંને અનુરૂપ થાય તેવી રીતે આપણી ભાષા વિકાસ પામતી જાય છે, અને મેં અહીં બતાવ્યું છે તેમ, આ છેલ્લા ચાર દાયકામાં એ સારી પેઠે સમૃદ્ધ

પણ થઈ છે, છતાં સંસ્કૃત તેમ જ અંગ્રેજીના મુકાબલે આપણી ભાષા પૂરતી સમૃદ્ધ બની નથી એ વાત આપણે સ્વીકાર્યે જ છૂટકો છે, સંસ્કૃતની સમૃદ્ધિ તો આપણે ઘણીખરી આપણી કરતા જઈએ છીએ જો કે સંસ્કૃતમા સમાસના યોગ્ય વપરાશથી તેમ જ કૃતતદ્ધિતાદિ પ્રત્યયોના ઉચિત પ્રયોગોથી ભાષાવ્યક્તિ ખૂબ સમૃદ્ધ બની છે, એવી સમૃદ્ધિ હજી આપણે મેળવી નથી અંગ્રેજીને મુકાબલે પણ આપણી ભાષાને વધુ સમૃદ્ધ બનાવવાની જરૂર છે ખાસ કરીને નીચેની બાબતોમા આપણી ભાષાને કેળવવાની આવશ્યકતા છે

(૧) ક્રિયાપદોની સમૃદ્ધિ આપણી બહુ ઓછી છે અંગ્રેજીનાં તથા સંસ્કૃતનાં ઘણાં ક્રિયાપદોની સાથે આપણા ક્રિયાપદોને સરખાવી જોવાથી આ વાત સમજાશે અંગ્રેજીમા to rejoice છે એને માટે સંસ્કૃતમાં મુદ્ કે એવો કોઈ એક જ ધાતુ મળશે, પણ ગુજરાતીમાં એને માટે કોઈ એક શબ્દનુ ક્રિયાપદ નથી 'રાજી થવુ' 'આનન્દ પામવો' વગેરે સંસ્કૃત ક્રિયાપદનો ઉપયોગ જ આપણે આવી જગ્યાએ કરીએ છીએ To continue માટે પણ એક શબ્દ નહીં મળે 'ચાલુ રાખવુ' એમ જ આપણે કહેવુ પડે છે અને આવાં તો અનેકાનેક ક્રિયાપદો છે, જેને માટે આપણી પાસે એક શબ્દ નથી ખરેખર, ક્રિયાપદની બાબતમાં આપણી ભાષા બહુ ગરીબ છે અને ક્રિયાપદની સમૃદ્ધિના આ અભાવે આપણી ભાષાવ્યક્તિ જોઈએ તેવી અસરકારક થતી નથી, કેમકે એક શબ્દથી જે લાઘવ આવે તેથી વ્યક્તિ ઘટ્ટ બને, તેને બદલે બે શબ્દો વાપરવાથી એનુ પોત પાતળુ પડી જાય અને આખી વ્યક્તિ શિથિલ બની જાય એટલે જ્યાં ઘટ્ટ અને ઘન વ્યક્તિની જરૂર હોય ત્યાં તો ખાસ કરીને ક્રિયાપદની આ દરિદ્રતા આપણને ખૂચે છે આના દૃષ્ટાન્તો આપવાની જરૂર ધારતો નથી જરા વિચાર કરવાથી આનુ સત્ય આપોઆપ જણાઈ રહેશે

(૨) લગભગ સમાન અર્થના, પણ અર્થચ્છાયા પ્રમાણે જુદા જુદા એવા શબ્દો સંસ્કૃત–અંગ્રેજીમાં ઘણા મળશે આપણે ત્યાં હજી એવા શબ્દો ઘડાયા નથી. અંગ્રેજીમા એવા તો કેટલાયે શબ્દો છે, જેના પ્રતિનિધિશબ્દો, અર્થચ્છાયાભેદ મુજબ જુદા જુદા આપણી ભાષામાં નથી. આથી પણ આપણી ભાષાવ્યક્તિ પાંગળી રહે છે

(૩) એવી જ રીતે અંગ્રેજીમાં જ્યાં એક શબ્દથી ચલાવી શકાય ત્યાં આપણે બે કે ત્રણ શબ્દો કેટલીક વાર વાપરવા પડે છે, કેમકે એવા શબ્દોના યોગ્ય પર્યાયો હજી આપણે ત્યાં ઘડાયા નથી આથી પણ વ્યક્તિદારિદ્ર્ય જન્મે છે

(૪) હજી આપણી ભાષામા અનેકાર્થ શબ્દો બહુ કેળવાયા નથી. દા ત. to feel સ્પર્શવુ, અનુભવવુ, લાગવુ વગેરે અર્થમા એકનો એક વાપરી શકાય છે આપણે એ દરેકને માટે જુદા જુદો શબ્દ વાપરવો પડે છે અનેકાર્થ શબ્દથી પણ ભાષાવ્યક્તિ સમૃદ્ધ બને છે

(૫) વિવિધ ઉપસર્ગના વિસ્તૃત ઉપયોગથી એક જ શબ્દ ઘણા જુદા જુદા અર્થમા વાપરી શકાય છે તેવું હજી આપણી ભાષામાં થતુ નથી.

(૬) વિવિધ પરિભાષાના વિષયમાં, તો હજી આપણે પ્રારમ્ભ જ કરીએ છીએ

(૭) બોલીઓમાંથી હજી આપણે અનેકાનેક શબ્દો અને પ્રયોગો અપનાવવાના બાકી છે

( ૮ ) વિશેષણની degrees બનાવવામાં હજી આપણી સમૃદ્ધિ બહુ ઓછી છે.

( ૯ ) અવ્યયોનું આપણું દારિદ્ર્ય ઘણું જ શોચનીય છે. Beautifully ને બદલે આપણે તો 'સુન્દર રીતે' જ કરવું પડે. અવ્યયોના પ્રત્યયોની સમૃદ્ધિ વધની જોઈએ.

( ૧૦ ) કૃદંતના પ્રયોગમાં પણ આપણે દરિદ્ર છીએ.

( ૧૧ ) એક-જ ધાતુમાંથી ક્રિયાપદ, નામ, વિશેષણ અને અવ્યય બની શકે એવી સ્થિતિ અંગ્રેજીમાં અને સંસ્કૃતમાં છે તે આપણે ત્યાં નથી.

( ૧૨ ) સંધિનો વિષય પણ આપણે વિચારવો પડે તેમ છે.

આ અને આવા બીજા કેટલાક મુદ્દાઓમાં આપણી ભાષા ઘણી જ દરિદ્ર છે. અહીં તો ઉપર ટપકે યાદ આવ્યા તેવા મુદ્દાઓની યાદી માત્ર આપી છે. પણ આ દિશામાં સપ્રજ્ઞાત પ્રયત્નો કરીને આપણા લેખકોએ ભાષાને અને તેથી ભાષાવ્યક્તિને અનેકમુખે સમૃદ્ધ કરવાની જરૂર છે —

## વાક્યવિચાર

અંગ્રેજીમાં જેને Direct અને Indirect રચના કહે છે તેને ગુજરાતી ભાષામાં કેવું અને કેટલું સ્થાન છે તેની સૂચનાત્મક નોંધ લખવાનું અહીં ધાર્યું છે. એ ચર્ચા કરતાં પહેલાં શરૂઆતમાં કેટલાક દૃષ્ટાન્તો લેવાનું ઠીક પડશે.

કથિત પ્રત્યક્ષરચના

ક Reported Direct Construction :—

(કથિત પ્રત્યક્ષરચના–અંગ્રેજી)

(૧) તેણે મને કહ્યું, "તમે મારે ઘેર આવો ત્યારે મગનને તમારી સાથે લેતા આવજો."

(૨) તેણે તમને કહ્યું, "તમે મારે ઘેર આવો ત્યારે મગનને તમારી સાથે લેતા આવજો."

(૩) તેણે તેને કહ્યું, "તમે મારે ઘેર આવો ત્યારે મગનને તમારી સાથે લેતા આવજો."

(૪) તેણે મને કહ્યું, "તું શા માટે તારા ઓરડામાંથી બહાર આવ્યો છે એમ મને મારા બાપે પૂછ્યું."

(૫) તેણે તને કહ્યું, "તું તારા ઓરડામાં બારી મુકાવજે."

(૬) તેણે રામને કહ્યું, "તું તારા ઓરડામાં બારી મુકાવજે."

(૭) તેણે ગોવિંદને કહ્યું, "તેં મને પાંચ રૂપિયા આપ્યા જ નથી, છતાં તું મારી પાસે શા માટે માગે છે?"

(૮) તેણે કહ્યું, "હું હમણાં નહીં બોલું."

(૯) શિક્ષકે વિદ્યાર્થીને કહ્યું, "તું આવતી કાલે તારે ઘેર જાય ત્યારે અહીંથી આ ચોપડી લઈ જજે."

(૧૦) એક સ્ત્રીએ તેના પતિને કહ્યું, "આ ઘડિયાળને શું થઈ ગયું છે તેની મને ખબર પડતી નથી. કાલે રાતે તો તે બરાબર હતું, પણ આજ નથી ચાલતું. હું ઇચ્છું છું કે તેને ચલાવવાને તમારાથી બને તે ઉપાય તમે જરૂર કરો."

કથિત પરોક્ષરચના

ખ Reported Indirect Construction :—

(કથિત પરોક્ષરચના–અંગ્રેજી)

(૧) તેણે મને કહ્યું કે હું તેને ઘેર જાઉં ત્યારે મગનને તમારી સાથે લેતો જાઉં.

(૨) તેણે તમને કહ્યું કે તમે તેને ઘેર જાઓ ત્યારે મગનને તમારી સાથે લેતા જજો.

(૩) તેણે તેને કહ્યું કે તે તેને ઘેર જાય ત્યારે મગનને તેની સાથે લેતો જાય.

(૪) તેણે મને કહ્યું કે તે શા માટે તેના ઓરડામાંથી બહાર આવ્યો હતો એમ તેને તેના બાપે પૂછ્યું.

(૫) તેણે તને તારા ઓરડામાં બારી મુકાવવાની સલાહ આપી.

(૬) તેણે રામને તેના ઓરડામાં બારી મૂકવાની સલાહ આપી.

(૭) તેણે ગોવિંદને પૂછ્યું કે તેણે તેને પાંચ રૂપિયા આપ્યા જ નથી, છતાં તે તેની પાસે શા માટે માગતો હતો?

(૮) તેણે કહ્યુ કે તે ત્યારે નહીં બોલે.

(૯) શિક્ષકે વિદ્યાર્થીને તે બીજે દિવસે તેને ઘેર જાય ત્યારે ત્યાંથી તે ચોપડી લઈ જવાનુ કહ્યું.

(૧૦) એક સ્ત્રીએ તેના પતિને કહ્યું કે એ ઘડિયાળને શું થઇ ગયું હતું તેની તેને ખબર પડતી ન હતી. આગલી રાતે તે બરાબર હતુ પણ તે દિવસે ચાલતું ન હતું. તેણે ઉમેર્યું કે તે ઈચ્છતી હતી કે તેને ચલાવવાને તેનાથી બને તે ઉપાય તે જરૂર કરે.

ગ કથિત પ્રત્યક્ષરચના–સંસ્કૃત.

(૧) તમે મારે ઘેર આવો ત્યારે મગનને તમારી સાથે લાવજો એમ તેણે મને કહ્યું.

(૨) તમે મારે ઘેર આવો ત્યારે મગનને તમારી સાથે લાવજો એમ તેણે તમને કહ્યું.

(૩) તમે મારે ઘેર આવો ત્યારે મગનને તમારી સાથે લાવજો એમ તેણે તેને કહ્યું.

(૪) તું શા માટે તારા ઓરડામાંથી બહાર આવ્યો છે એમ મને મારા બાપે પૂછ્યું એમ તેણે મને કહ્યુ.

(૫) તું તારા ઓરડામાં બારી મુકાવજે એમ તેણે તને કહ્યું.

(૬) તુ તારા ઓરડામાં બારી મુકાવજે એમ તેણે રામને કહ્યુ.

(૭) તે મને પાંચ રૂપિયા આપ્યા જ નથી છતાં તુ મારી પાસે શા માટે માગે છે એમ તેણે ગોવિંદને કહ્યુ.

(૮) હું હમણાં નહીં બોલું એમ તેણે કહ્યુ.

(૯) તુ આવતી કાલે તારે ઘેર જાય ત્યારે અહીંથી આ ચોપડી લઈ જજે એમ શિક્ષકે વિદ્યાર્થીને કહ્યુ.

(૧૯) 'આ ઘડિયાળને શું થઈ ગયું છે તેની મને ખબર પડતી નથી,' કાલે રાતે તો તે બરાબર હતું, પણ આજ નથી ચાલતું. હું ઇચ્છું છું કે તેને ચલાવવાને તમારાથી બને તે ઉપાય તમે જરૂર કરો એમ એક સ્ત્રીએ તેના પતિને કહ્યું.

અંગ્રેજી ભાષાની ઉપર આપેલી પ્રત્યક્ષ તેમજ પરોક્ષરચનાઓના ક અને ખ માં આપેલા દૃષ્ટાન્તો તપાસતાં જણાશે કે ખરી રીતે તો એ બંને પરોક્ષઉક્તિની જ રચના છે. આ વાતને હું જરા સ્પષ્ટ કરું. નાટકનાં તખ્તા ઉપર બોલાતી ઉક્તિનો વિચાર કરીએ. ત્યાં કોણ કહે છે તે તથા શું કહે છે તે બધું જોનારને પ્રત્યક્ષ છે. તેથી આપણે—

રામ: તું મારે ઘેર આવજે.

એવું વાક્ય લખીએ તોપણ એ પ્રત્યક્ષઉક્તિનો દૃષ્ટાન્ત બરાબર બને છે. એમાં રામે કોને કહ્યું કે 'રામે કહ્યું' એમ પણ લખવાની જરૂર નથી પડતી. એથી ઊલટું, ઉપર આપેલ અંગ્રેજી પ્રત્યક્ષ-રચનામાં પણ (ક ના દૃષ્ટાન્તોમાં પણ) એક માણસ પોતે સાંભળેલી વાત બીજાને કહેતો હોય એવી રીતે ઉક્તિ કરવામાં આવે છે; એટલે કે ઉક્તિ ઘણી વાર[1] ભૂતકાળનો વિષય બની જાય છે. તેથી આ પ્રકારની પ્રત્યક્ષઉક્તિ પણ કથિત[2]જ બની જાય છે. આમ અંગ્રેજી ભાષામાં આવી જાતની ત્રણ રચના છે. નાટકાદિમાં દેખાતી સાચેસાચ પ્રત્યક્ષરચના, ઉપરની પ્રત્યક્ષરચનામાં દેખાતી કથિત રચના તથા ઉપરની પરોક્ષરચનામાં દેખાતી કથિત રચના. આથી આ ત્રણેનાં નામો આપણી આ નોંધ માટે હું નીચે મુજબ સૂચવું છું. પ્રત્યક્ષરચના (નાટકાદિની), કથિત પ્રત્યક્ષરચના (Reported Direct Construction) અને કથિત પરોક્ષરચના (Reported Indirect Construction).

ગ માં આપેલા દૃષ્ટાન્તો સંસ્કૃત રચના મુજબના છે તેને આપણે કથિત પ્રત્યક્ષરચનાના દૃષ્ટાંતો કહી શકીએ.

આ ત્રણે વર્ગમાં તેના તે દૃષ્ટાંતોને જુદી જુદી રચનામાં વ્યક્ત કરી બતાવ્યા છે. તે તે દૃષ્ટાંત વાંચતાં જ જણાશે કે એ સ્વયંપ્રકાશ છે. આજે આપણા શિષ્ટ સાહિત્યમાં ખ માં છે તેવા કથિત પરોક્ષરચનાના કઢંગા દૃષ્ટાન્તો બાહુ મળતા નથી એ ખરું, છતાં એનો પ્રચાર પારસી ગુજરાતીમાં, મુસ્લિમ ગુજરાતીમાં તેમજ છાપાંગરી ગુજરાતીમાં ઠીક ઠીક છે. પણ ઉપર ખ માં એવા ઉત્કટ દૃષ્ટાન્તો તો એટલા માટે આપ્યા છે કે એ વાંચવાથી એની કૃત્રિમતા વાંચનારને આપોઆપ સમજાઈ જાય.

---

૧. ઘણી વાર, કેમકે કોઈક સ્થળે આવી ઉક્તિ વર્તમાનકાળ કે ભવિષ્યકાળનો વિષય પણ બને છે. પરંતુ એવે સ્થળે યે એ પરોક્ષ જ રહે છે. દા. ત. ગોવિંદ અને રામને વાત કરતાં સાંભળીને છગન મગનને કહે છે:

ગોવિંદ રામને કહે છે, "તું મારે ઘેર આવજે."

અથવા ગોવિંદ અને રામ અમુક વાત કરવાના છે એમ ધારી છગન મગનને કહે છે:

ગોવિંદ રામને કહેશે, "તું મારે ઘેર આવજે."

આ બંનેમા વર્તમાન અને ભવિષ્યકાળ છે છતાં ગોવિંદ અને રામથી તો એ ઉક્તિ પરોક્ષ જ રહે છે. આમ આ પ્રત્યક્ષ ભાસતી ઉક્તિમાં પણ મૂળગત પરોક્ષ તત્ત્વ જ સારી પેઠે છે.

૨. કથિત એટલે Reported—એક વાત સાંભળીને કહેવી તે રીત.

૬ ના દષ્ટાન્તો વાંચતાં સમજાશે કે એ રચનામાં સંદિગ્ધતા ઊભી થાય છે એ એનો મોટો દોષ છે. અંગ્રેજી ભાષાના નિયમ મુજબ કથિત પ્રત્યક્ષરચનાને કથિત પરોક્ષરચનાનું રૂપ આપીએ ત્યારે યોગ્યતા મુજબ કાળ તથા પુરુષાદિનો ફેર કરવો પડે છે. એમ કરતાં કેટલીક વાર વાક્યો બહુ કઢંગાં અને સંદિગ્ધ બની જાય છે. આ બાબતમાં ઉપરના દષ્ટાન્તોમાંથી સં. (૩), (૪), (૭), (૮), (૯), (૧૦) તરફ ખાસ ધ્યાન ખેંચું છું. આવી સ્થિતિમાં ત્રીજા પુરુષનાં સર્વનામોના વપરાશથી સંદિગ્ધતા ઊભી થાય છે.

આ સંદિગ્ધતા ટળે માટે અંગ્રેજી ભાષામાં કથિત પ્રત્યક્ષરચનામાં અવતરણચિહ્નો મૂકવાની પ્રથાનો તથા કથિત પરોક્ષરચનામાં that કે whether કે એવો કોઈ પ્રાવેશિક શબ્દ મૂકવાની પ્રથાનો સ્વીકાર થયો છે. પણ મારી સમજણ મુજબ સંસ્કૃત કથિત પ્રત્યક્ષરચનાએ આ બંને સ્થિતિનો સરસ નિકાલ આણ્યો છે. સંસ્કૃતનો 'એમ' અંગ્રેજીનાં અવતરણચિહ્નોની જરૂરને ઉડાડી દે છે અને પ્રાવેશિક શબ્દની ગરજ સારી લે છે. કથિત પ્રત્યક્ષરચનામાં કોઈ પ્રાવેશિક શબ્દ ન હોવાથી અંગ્રેજી ભાષાએ અવતરણચિહ્નો શોધ્યાં. કથિત પરોક્ષરચનામાં પ્રાવેશિક શબ્દ હોવાથી અંગ્રેજી ભાષાને તેમાં અવતરણચિહ્નોની જરૂર ન પડી. સંસ્કૃત ભાષાએ-અવતરણચિહ્નો તેમ જ ઉક્તિની શરૂઆતના પ્રાવેશિક શબ્દને ઉપજાવ્યા નહીં, પણ તેને બદલે ઉક્તિને અન્તે એવું પ્રત્યક્ષ સ્વરૂપ સમજાવે એવો અનુસારી શબ્દ (એમ) ઉપજાવ્યો. આ 'એમ'ના ઉકૃત્યન્તના ઉપયોગથી સંસ્કૃત ભાષાએ કથિત પ્રત્યક્ષરચનાને પ્રત્યક્ષ રાખી છે છતાં, કથિત પરોક્ષરચનામાં પ્રાવેશિક શબ્દથી સમ્બન્ધની જે સ્પષ્ટતા આવે છે તે મેળવી લીધી છે. આથી સ્પષ્ટતાની દષ્ટિએ તેમ જ ભાષાની તળપદી દષ્ટિએ સંસ્કૃત કથિત પ્રત્યક્ષરચના જ આપણે ત્યાં પ્રચારમાં રહે એ સારું લાગે છે.

પણ અંગ્રેજી કથિત પ્રત્યક્ષરચના તેમજ અંગ્રેજી કથિત પરોક્ષરચના હવે આપણી ભાષામાં એટલી તો જડ ઘાલી ગઇ છે કે એને કાઢી શકાય તેમ નથી. અને એને કાઢવાની ખાસ જરૂર નથી. માત્ર અમુક અમુક સાહિત્યસ્વરૂપ પરત્વે એના વપરાશની વહેંચણી કરી લેવાની જરૂર છે.

સંસ્કૃત સાહિત્યમાં પણ નાટકાદિ સાહિત્યસ્વરૂપોના સંવાદોમાં અંગ્રેજી પ્રત્યક્ષરચના જેવી જ રચના પ્રચારમાં હતી, અને કથનાત્મક (narrative) સાહિત્યસ્વરૂપોમાં એટલે કે કથાદિમાં સંસ્કૃત કથિત પ્રત્યક્ષરચના જ પ્રચારમાં હતી. એટલે મારું સૂચન એવું છે કે જ્યાં જ્યાં અંગ્રેજી કથિત પરોક્ષરચના વાપરવાની આપણને જરૂર જણાય ત્યાં ત્યાં સંસ્કૃત પ્રત્યક્ષરચના જ વાપરવી, કેમકે એ રચના એનું સ્થાન લઇ શકે તેમ છે. આથી નાટકનાટિકાદિ સંવાદાત્મક સાહિત્ય-સ્વરૂપોમાં પ્રત્યક્ષ-રચના, નવલનવલિકાદિમાં અંગ્રેજી કથિત પ્રત્યક્ષરચના અને નિબન્ધાદિ ચાલુ ગદ્યલખાણોમાં સંસ્કૃત કથિત પ્રત્યક્ષરચના વપરાય તો ઇષ્ટ સ્થિતિ ઊપજે, ઉક્તિવૈવિધ્ય જળવાય અને ભાષાનાં તત્ત્વો પોષાય.

# ગુજરાતીમાં મૂર્દ્ધન્ય[1] 'ડ' અને મૂર્દ્ધન્યતર 'ડ઼'

ગુજરાતમાં ભાષાશાસ્ત્રનો અભ્યાસ હજી તદ્દન બાલ્યાવસ્થામાં છે: ખરી રીતે જોતાં ભાષાશાસ્ત્રમાં મચેલા કહેવાય એવા અભ્યાસીઓ આપણે ત્યાં તો એક આંગળીને વેઢે જ ગણાઈ રહે એટલા છે. આ સ્થિતિ જ બતાવે છે કે આ શાસ્ત્ર માટે, આપણે જરા પણ પ્રીતિ કેળવી નથી શકયા. પરિણામે રા. મુનશી જેવા શિષ્ટ લેખકની ભાષામાં, ભીંત ભૂલવા જેવડા દોષો હોય છે. આ સ્થિતિ ખરેખર શોચનીય છે.

પણ અહીં તો ભાષાશાસ્ત્રના એક અંગ – ઉચ્ચારશાસ્ત્ર – ના પણ એક જ વિષયને વિશે વિચાર કરવાનું હાથ ધરીએ છીએ.

ગુજરાતીમાં આપણે 'ડ'નો ઉચ્ચાર બે રીતે કરીએ છીએ, તે વાત 'દડો' અને 'ડગલો' એ બે શબ્દોના ઉચ્ચાર, એક પછી એક કરવાથી સ્પષ્ટ થશે. પહેલામાં જે ઉચ્ચાર છે તે મૂર્દ્ધન્યતર છે, જ્યારે બીજામાંનો ઉચ્ચાર મૂર્દ્ધન્ય છે. આજે હિન્દીમાં, આ મૂર્દ્ધન્યતર ઉચ્ચારને જુદો પાડવા માટે, મૂર્દ્ધન્યતર 'ડ'ને 'ડ઼' તથા 'ઢ'ને 'ઢ઼' લખાય છે.[2] આપણે ત્યાં લખવામાં આવું અંતર નથી તે બતાવે છે કે ગુજરાતી ભાષાના પ્રારંભકાળના સુકાની જેવા સાક્ષરોને આ સત્યનો ભાસ થયો નહોતો, અથવા તે વિષય માટે તેમણે જરા પણ વિચાર નહોતો કર્યો. અને આજે પણ આ પ્રશ્નને બારીકાઈથી ચર્ચેલો જોવામાં નથી આવતો. રા. નરસિંહરાવભાઈએ આ મૂર્દ્ધન્યતર 'ડ઼' અને 'ઢ઼'નું અસ્તિત્વ ગુજરાતીમાં છે તે સ્વીકાર્યું છે.[3] પણ તેની તાત્વિક ચર્ચા જરા પણ નથી કરી. આવી સ્થિતિમાં આ ઉચ્ચારભેદના મૂળમાં રહેલી પ્રક્રિયા, ખરેખર, તપાસવા જેવી છે.

---

૧. ડૉ. સર ભાંડારકરની 'માર્ગોપદેશિકા'માં ટ-વર્ગ Lingual class ગણાયો ત્યારથી તેને Lingual ગણવાની ભૂલ થતી આવી છે. ખરી રીતે તે વર્ગને Cerebral class કહેવો જોઈએ. રા. નરસિંહરાવભાઈ આ વાતથી વાકેફ છે. (જુઓ: તેમનાં Wilson Philological Lectures, Part 1. P. 93). તેમ જ યુરોપિયન લેખકોએ પણ બનતાં સુધી આ ભૂલ નથી કરી. G. P. Taylorના, ઈ. સ. ૧૮૯૩માં પ્રસિદ્ધ થએલ, Gujarati Grammarમાં, ટ-વર્ગને Cerebral ગણ્યો છે. પણ આપણા દેશીઓએ આ બાબતમાં ભૂલ કરી છે. રા. રા. પૂર્ણાનંદ મહાનંદ ભટ્ટના Gujarati Grammarમાં, ટ-વર્ગને Lingual કહ્યો છે. તેમ જ; આજે કોઈ પણ હાઈસ્કૂલમાં ભણતો વિદ્યાર્થી ટ-વર્ગને Lingual કહેશે.

૨. રા. નરસિંહરાવભાઈએ આ રીત સ્વીકારી છે. જુઓ, W. P. L. Part 1, P. 93, 94, and 116.

૩. W. P. L. Part 1, P, 116. પણ G. P. Taylorના Gujarati Grammarમાં આ સત્યનો ઇશારો ક્યાંય દેખાતો નથી. રા. રા. પૂ. મ. ભટ્ટ પણ આ વિશે કશો જ ઉલ્લેખ કરતા નથી. આ બતાવે છે કે ગુજરાતી વ્યાકરણ ઉપર લખનાર તેમના પુરોગામીઓએ પણ આ વિષય ઉપર ધ્યાન આપ્યું નહોતું.

ઉચ્ચારભેદની દૃષ્ટિએ આપણે પહેલાં કેટલાક દાખલા લેવા પડશે. દાખલાઓ ત્રણ જુદી જુદી જાતના મળે છે, એટલે આપણે ત્રણે જાતના દાખલા લઈએ.

૧. જેમાં મૂર્દ્ધન્ય 'ડ' ઉચ્ચારાય છે:

ડગલો, ડમરુ, ડાકોર, ડાળી, ડોસો, ડોલ.

ડોઢ (કાઠિયાવાડમાં 'દોઢ' ને 'ડોઢ' કહેવાય છે.)

૨. જેમાં મૂર્દ્ધન્યતર 'ડ઼' ઉચ્ચારાય છે:

દડ઼ો ખડ઼ી ચોપડ઼ી પાઘડ઼ી કડ઼ીઓ તડ઼કો કનડ઼તુ[૪] પડ઼વું સડ઼વું
તેડ઼વું બોડ઼ો ખડ઼ખડ઼ાટ બડ઼બડ઼ાટ ફડ઼ફડ઼ાટ તડ઼ મડ઼ો ઘડ઼િયાળ

૩. જેમાં મૂર્દ્ધન્ય 'ડ' અને મૂર્દ્ધન્યતર 'ડ઼' બન્ને ઉચ્ચારાય છે:

| | |
|---|---|
| ગાડી—ડ઼ી | દેડકો—ડ઼કો |
| ઊડવું—ડ઼વું | લાડુ—ડ઼ુ |
| મોડું—ડ઼ું | જાડો—ડ઼ો |

પાડો—ડ઼ો. (અહીંયાં ઉચ્ચારમાં ફેર થાય છે, તેમ અર્થમાં પણ ફેર થાય છે.)

આટલા દાખલાઓ બસ થશે. આ બધા શબ્દોને બરાબર તપાસવાથી, એમ તો જરૂર લાગશે કે આ 'ડ' અને 'ડ઼'ના ઉચ્ચાર બાબત કંઈક ધોરણ હશે. આ ધોરણ શું છે તે તપાસીએ. ઉપર જે ત્રણ વર્ગના દાખલા આપ્યા છે તેમાંથી પહેલા બે વર્ગ ઉપરથી સિદ્ધાંત બાંધવા જઈએ તો 'ડ'ના ઉચ્ચારણ વિશે નીચે પ્રમાણે કહી શકાય:

શબ્દની શરૂઆતમાં આવેલ 'ડ' મૂર્દ્ધન્ય જ છે.

આ સિદ્ધાંતનો પ્રતિવાદ કરનારને પણ, મૂર્દ્ધન્યતર 'ડ'થી શરૂ થતો હોય તેવો શબ્દ તો નહિ જ મળે. પણ આ જ સિદ્ધાંતને વધુ વ્યાપક બનાવી,

મૂર્દ્ધન્ય 'ડ' હમેશ શબ્દની શરૂઆતમાં જ હોય—

એમ કહેવા જઈએ તો તે વાત સ્વીકારવામાં અમુક મુશ્કેલીઓ છે. એક તો ત્રીજા વર્ગમાં આપેલ શબ્દોમાં, જ્યાં ઉચ્ચારમાં વિકલ્પ છે ત્યાં શબ્દારંભે નહિ એવા 'ડ'નો પણ મૂર્દ્ધન્ય ઉચ્ચાર થાય છે: અને બીજું, 'ભીંડું'[૫] કે એવા શબ્દોમાં વિકલ્પ નથી હોતો છતાં, ઉચ્ચાર મૂર્દ્ધન્ય જ છે. એટલે મૂર્દ્ધન્ય 'ડ' વિશેનો આપણો સિદ્ધાંત એવો હોવો જોઈએ કે ઉપલી બન્ને વાતના વિચારનો તેમાં સમાવેશ થતો હોય.

---

૪. કેટલીક જગ્યાએ 'કનેડ઼તુ' પણ બોલાય છે.

૫. મરાઠી બોલનાર લોકોનાં ઉચ્ચારસ્થાન એવી રીતે ટેવાઈ ગયાં હોય છે કે મૂર્દ્ધન્યતર ઉચ્ચાર તેમનાથી જલદી થાય છે. 'ભીંડ઼ુ' જેવા શબ્દોને પણ તેઓ 'ભીંડ઼ુ' કહેશે. ઉપરાંત wickedનો ઉચ્ચાર 'વિકેડ઼' A, B, C, D,માં એ, બી, સી, ડ઼ી, વગેરે લગભગ દરેક મહારાષ્ટ્રીના મોંમાંથી સાંભળાય છે.

જરાક બારીકીથી તપાસતાં એમ લાગે છે કે જે શબ્દમાં, શબ્દારંભે ન હોય એવો 'ડ' મૂર્દ્ધન્ય બોલાય છે તેમાં તે 'ડ' પહેલાના અક્ષરના ઉચ્ચારમાં શ્વાસને ઊંડો લઈ, ઘૂંટવો પડે છે, અથવા તો 'ડ' પહેલાંના અક્ષરના ઉચ્ચારમાં જોર વધારે કરવું પડે છે. દા. ત. ઊડવું. આ શબ્દને 'ઉડ્વું' બોલવા જશું ત્યારે 'ઉ' એટલો બધો ટૂંકો અને અલ્પપ્રયત્ન બોલાશે કે તેમાં, કંઈક અંશે પણ, મહાપ્રાણ હકારનું તત્ત્વ ભળી જશે. બીજો દાખલો લઈએ. 'ઓઢણી' શબ્દના 'ઢ'ને પણ કેટલેક ઠેકાણે મૂર્દ્ધન્યતર 'ઢ઼' બોલાય છે. આવે પ્રસંગે બોલનારનો ઉચ્ચાર બરાબર તપાસશું તો સમજાશે કે એમાં 'હ' ભળી, શબ્દ 'હોઢ઼ણી' કે 'હોરણી' બોલાય છે. આટલા ઉપરથી એમ સ્પષ્ટ થશે કે જ્યાં શબ્દારંભે નહિ એવા 'ડ'નો મૂર્દ્ધન્ય ઉચ્ચાર થાય છે ત્યાં તેની પહેલાંના અક્ષર ઉપર સ્વરભાર હોય છે: એટલે અહીં આ સ્વરભાર તે આપણું નિર્ણાયક ધોરણ થશે.[૬] આ સ્વરભાર કેમ આવે છે તે જાણવા જેવું છે. અત્યારે અવશેષ રહેલ અમુક શબ્દ ઉપર સ્વરભાર આવે છે તેનું કારણ ઘણે ભાગે, વ્યુત્પત્તિ તપાસતાં માલૂમ પડતાં તેનાં પુરોગામી રૂપોમાં હોય છે. 'ઊડવું'નો જ દાખલો લઈએ. તે શબ્દ સં. √उड्डय् ઉપરથી આવ્યો છે તે દેખીતું છે. જોડાક્ષર 'ડ્ડ'ને લઈને સ્વરભાર, સંસ્કૃતમાં જ 'ઉ' ઉપર પડતો. પ્રાકૃતમાં પણ સ્વરભાર 'ઉ' પર જ પડતો હોય એમ લાગે છે. પણ જ્યારે જોડાક્ષર છૂટા પડી, આગલો સ્વર લંબાયો ત્યારે સ્વરભાર 'ઉ' ઉપર રહેવાનું કંઈ દેખીતું કારણ નહિ છતાં, એક કાળે તે જોડાક્ષર હતો એવી સ્મૃતિ રહી ત્યાં સુધી સ્વરભાર 'ઉ' ઉપર રહ્યો: અને સ્વરભારને પરિણામે પછીના 'ડ'નો ઉચ્ચાર મૂર્દ્ધન્ય થયો.[૭] પણ જ્યારે સ્વરભાર તદ્દન નીકળી ગયો ત્યારે ઉચ્ચારમાં બધે શિથિલતા પ્રવર્તતાં, 'ઉડ઼વું' થયું.

બીજા દાખલા લઈએ: 'ગાડી' શબ્દ गड्डलिका નો સમ્બન્ધી છે. गड्डलिका માં પણ સ્વરભાર 'ગ' ઉપર પડે છે: અને જોડાક્ષર છૂટા થઈ, આગલો સ્વર લંબાય છે ત્યારે શબ્દ 'ગાડી' બને છે. છતાં તેનું મૂળ સૂચવવા સ્વરભાર 'ગા' ઉપર આવે છે—અને ત્યારે મૂર્દ્ધન્ય 'ડ' ઉચ્ચારાય છે. પણ 'ગા' ઉપરથી સ્વરભાર નીકળતાં જ 'ડ઼' થાય.

લાડુ માટે લડ્ડુ શબ્દ છે તે પણ ઉપરની વાતનું સમર્થન કરે છે.

આટલી વાતો તપાસ્યા પછી, હવે જો આપણે મૂર્દ્ધન્ય 'ડ' વિશે સિદ્ધાન્ત બાંધીએ તો આમ થાય:

---

૬. શબ્દના ઉચ્ચારના નિર્ણયમાં સ્વરભારનું આ ધોરણ કંઈ નવું નથી. અનુનાસિક થયેલા અઘોષ વ્યંજન ઙઁ, ઞઁ, અને ડઁનો ઉત્સર્ગ તપાસતાં રા. નરસિંહરાવભાઈ પણ સ્વરભારને મુખ્ય તત્ત્વ તરીકે સ્વીકારે છે. (જુઓ W. P. L. part I, p. 328-336).

૭. આ મૂર્દ્ધન્ય 'ડ' પુરોગામી જોડાક્ષર 'ડ્ડ'નો અવશેષ છે તે વાતને, ડૉ. ટ્રમ્પે સિંધી ડ઼ (ડાથ) વિશે કરેલી કલ્પનાથી પુષ્ટિ મળે છે. સિંધી 'ડાથ'ના ઘણા જોરદાર ઉચ્ચાર માટે તેણે પણ, ઉપર કહ્યું તે જ, કારણ કહ્યું છે. પણ ડૉ. ટ્રમ્પે આ સ્વરભારનું તત્ત્વ તપાસ્યું જ નથી લાગતું. જુઓ Dr. Trump's Sindhi Grammar p. 17.

શબ્દારંભે આવતો 'ડ' મૂર્દ્ધન્ય છે, તેમજ જે 'ડ'ની પહેલાંના અક્ષર ઉપર સ્વરભાર પડતો હોય તેનો ઉચ્ચાર પણ મૂર્દ્ધન્ય હોય.[૮]

હવે આપણે મૂર્દ્ધન્યતર 'ડ઼' તરફ વળીએ. અલબત્ત, પહેલાં મૂર્દ્ધન્ય 'ડ' વિશે સિદ્ધાંત બાંધ્યા પછી "અને બાકીની જગ્યાએ મૂર્દ્ધન્યતર 'ડ઼'[૯] ઉચ્ચારાય છે" એમ કહી, બધી વાત

---

૮. અહીં એક વધુ વાત ધ્યાન ખેંચે છે. મૂર્દ્ધન્યતર 'ડ઼'નો ઉચ્ચાર કરતી વખતે આપણાં ઉચ્ચાર-સ્થાનો એટલાં બધાં શિથિલ થઈ જાય છે કે તે શિથિલ ઉચ્ચારની અસર આગળ અને પાછળના અક્ષર ઉપર થાય છે. આગળના અક્ષર ઉપર તેની અસર થતાં, સ્વરભાર નીકળી જાય છે તે આપણે જોયું. 'ગાડું' શબ્દમાં જ્યારે મૂર્દ્ધન્ય 'ડ' બોલાય ત્યારે, 'ડું' ઉપરનો અનુસ્વાર પૂરો બોલાય છે: પણ જ્યારે મૂર્દ્ધન્યતર 'ડ઼' બોલાય છે ત્યારે ને અનુસ્વારનો ઉચ્ચાર પણ શિથિલ થઈ જાય છે. (આમ, રા. નરસિંહરાવભાઈએ પાડેલા તીવ્ર, કોમળ ને કોમળતમ એવા અનુસ્વારના ભેદો સાર્થક છે.) આથી સમજાશે કે મૂર્દ્ધન્યતર 'ડ઼'ના શિથિલ ઉચ્ચારની અસર પાછળના અક્ષર ઉપર પણ થાય છે.

૯. ઘણી વખત એમ મનાય છે કે આ મૂર્દ્ધન્યતર ઉચ્ચાર સંસ્કૃતમાં નહોતો: પણ પાછળના પ્રાકૃતસમયમાં ઉદ્ભવ્યો. આ મૂર્દ્ધન્યતર 'ડ'ને જન્મ આપનાર પ્રાકૃત, સંસ્કૃત કે સંસ્કૃત પણ જેમાંથી ઊતરી આવી છે તે ભાષા છે તે વાત ઘડીભર બાજુ રાખીને, દુર્લક્ષ આપી તજી ન દેવા જેવું એક બીજું સત્ય તપાસીએ. વૈદિક સંસ્કૃતમાં આ મૂર્દ્ધન્યતર 'ડ઼' હતો એમ હવે સાબિત થઈ ગયું છે, અને રા. નરસિંહરાવભાઈએ પણ ळ વગેરે દાખલાઓ આપી, તે બતાવ્યું છે. પણ વધારે અન્વેષણ કરતાં નીચેની વીગત મળે છે:

ઋગ્વેદ પ્રાતિશાખ્યમાં, આ ડકાર વિશે ચર્ચા છે તેમાં બે સૂત્રો આપણું ધ્યાન ખેંચે તેવાં છે.
मूर्द्धन्यौ षकारटकारवर्गौ । ઋ. પ્રા. બનારસ સંસ્કૃત સીરીઝ, પૃ. ૩૬
આ સૂત્ર અત્યારે જેમ ગણાય છે તેમ, ડકારને પણ મૂર્દ્ધન્ય ગણે છે. પણ પછીનું સૂત્ર છે કે,
जिह्वामूलं तालु चाचार्य आह स्थानं ढकारस्य तु वेदमित्रः । —ઋ. પ્રા. પૃ. ૩૮

એટલે આ ડકારના સ્થાન વિશે મૂળથી જ મતભેદ લાગે છે: અલબત્ત, ભાષ્યકાર ઉવ્વટ आचार्यग्रहणं पूजार्थम् એમ કહી વેદમિત્રનો મત જુદો નથી પણ સ્વીકાર્ય છે એમ મનાવે છે, પણ સૂત્ર છે તે વાંચતા, શૌનકનો મત મૂર્દ્ધન્ય તરફ ઢળે છે; પણ સાથે જ આવો પણ બીજો મત છે જેનાથી પોતે ખાસ વિરુદ્ધ નથી, એમ સમજાય છે.

મૂર્દ્ધન્ય તે Cerebral: કારણ, મૂર્દ્ધન્ એટલે મસ્તક અને Cerebrum એટલે પણ મસ્તક.

મૂર્દ્ધન્યતર તે Lingual અથવા जिह्वामूलीयः કારણ Lingual એટલે of the tongue અને મૂર્દ્ધન્ય ડકારનો ઉચ્ચાર પછી મૂર્દ્ધન્યતર ડ઼કાર ઉચ્ચારતાં ખાતરી થશે કે મૂર્દ્ધન્ય ઉચ્ચાર કરતાં જીભ જે ભાગને અડે છે, તેના કરતા મૂર્દ્ધન્યતર ઉચ્ચાર કરતાં, જીભ થોડીક પણ, જિહ્વામૂલ તરફ વળે છે.

માટે જ એમ લાગે છે કે Lingual અને Cerebralના ઉપયોગમાં આ વાત ખાસ ધ્યાનમાં રાખવી જોઈએ. તે પ્રમાણે આપણી ભાષામાં, 'ડ઼' અને 'ઢ઼' બે જ Lingual છે. (વધુ બારીક દૃષ્ટિએ ર઼ અને લ઼ પણ Lingual દેખાશે તથા 'ળ'ને મૂર્દ્ધન્યતમ કહેવો પડશે.) તેને નીચેની બાબતથી પુષ્ટિ મળે છે.

ડૉ. ટ્રમ્પ પોતાના Sindhi Grammarમાં સિંધી વ્યંજનનું વર્ગીકરણ કરતાં, 'Lingualના

પતાવી શકાય : અને તેટલી વાત સત્ય છે છતાં, આ 'ડ઼' વિશે ઝીણી નજર કંઈક વધુ બતાવે છે.

ઉપર બીજા વર્ગમાં આપેલ દાખલા તપાસતાં માલૂમ પડશે કે જ્યાં જ્યાં આ મૂર્દ્ધન્યતર ડ઼કાર ઉચ્ચારાય છે ત્યાં ત્યાં તે બે સ્વરોની વચ્ચે હોય છે. અથવા તો એમ કહી શકાય કે "મૂર્દ્ધન્યતર ડ઼કારની પહેલાં અને પછી કોઈ પણ સ્વર હોવો જ જોઈએ.[૧૦]

---

ખાનામાં એકે સંસ્કૃતમૂળનો અક્ષર નથી મૂકતા, જુઓ: Dr. Trump's "Grammar of the Sindhi Language," લાઈપઝીગ, ૧૮૭૨, પૃ. ૭.)

અને G. P. Taylorના 'ગુજરાતી વ્યાકરણ'માં તો Lingualનું ખાનું જ નથી. (જુઓ: The Student's Gujarati Grammar by G. P. Taylor, સુરત, ૧૮૯૩. પૃ. ૧૪૬-૧૫૦).

એટલે વેદમિત્રનો જિહ્વામૂલીય ડકાર તે અંગ્રેજી Lingual અને આપણો મૂર્દ્ધન્યતર ડ઼કાર આમ આ ડ઼કારની હયાતી ઘણી જૂની છે.

પણ આ ડ઼કાર સંસ્કૃત કે પ્રાકૃતમાંથી નથી ઉદ્‌ભવ્યો એમ માનવાને મન થાય છે, કારણ ઉપર કહ્યું તેમ, સંસ્કૃતમાં કોઈ વ્યંજન Lingual નથી. પણ ડૉ. ટ્રમ્પ, ઉપર કહેલ પુસ્તકમાં, ઍરેબીક મૂળના ચાર અક્ષર Lingualના ખાનામાં બતાવે છે [ ط (તોય) : ص (સ્વાદ) : ظ (ઝોય) : ض (ઝ્વાદ) ]. એ ઉપરથી એમ સમજાય છે કે આજના કાળથી જેમ જેમ પાછળ જતા જઈએ છીએ તેમ તેમ આ Lingual-મૂર્દ્ધન્યતર અંશ વધતો જાય છે : તો સંભવ છે કે આ મૂર્દ્ધન્યતર ડ઼કાર અને ઢ઼કારનું ઉદ્‌ભવ-સ્થાન, સંસ્કૃત જેમાંથી જન્મી તે મૂર્દ્ધન્યતર અંશો બતાવનારી ભાષા હોય. આ વાત ઉપર ગ્રીક, લેટિન અને બીજા અક્ષરોના તુલનાત્મક અભ્યાસ ઉપરથી જરૂર વધુ અજવાળું પડે. પણ સંસ્કૃતમાં આ મૂર્દ્ધન્યતર અંશ ઓછો છે : વૈદિક સંસ્કૃતમાં તે અમુક પ્રમાણમાં પણ દેખાય છે : ઍરેબીક-પર્શિયનમાં તે દેખાય છે : Z જેવા અંગ્રેજી અક્ષરોમાં દેખાય છે; તેથી તેનું ઉદ્‌ભવસ્થાન આર્યોની સર્વસાધારણ અત્યારે વિલીન થયેલી ભાષા જ હશે.

ગમે તેમ હોય પણ મૂર્દ્ધન્યતર ઉચ્ચાર ઘણો જૂનો છે.

૧૦. આવો જ નિયમ ઋગ્વેદ પ્રાતિશાખ્યમાં મળે છે :

द्वयोश्चास्य स्वरयोर्मध्यमेत्य सम्पद्यते स डकारो ळकारः ।

ળકારને દંત્ય ગણાય છે. પણ ળકારનું સ્થાન જિહ્વામૂલીય પણ છે. મૂર્દ્ધન્યતર 'ડ઼' ઉચ્ચારી, તરત જ જીભના એ જ સંયોગથી 'ળ' ઉચ્ચારશું તોપણ 'ળ' બોલી શકાશે. આ મૂર્દ્ધન્યતર ળકાર, ણકાર, અને ડ઼કાર વચ્ચે ખાસ દેખીતો ફેર નથી; અને મૂર્દ્ધન્યતર ળકાર, ણકાર કે ડ઼કારમાં ઘણી વખત ફેરવાઈ ગએલ દેખાય છે.

આથી, પ્રાતિશાખ્યમાં, ઉપર પ્રમાણે, 'ડ' નો 'ળ' થાય છે એમ કહ્યું ત્યાં ળકાર મૂર્દ્ધન્યતર વિવક્ષિત છે એમ સમજાશે. ભાષ્યકાર ઉવ્વટ ઉપર લખેલ સૂત્રના ટીકામાં, દૃષ્ટાંત તરીકે इळा શબ્દ આપે છે. હવે આ इळा શબ્દની જોડણી ત્રણ જુદી જુદી રીતે થાય છે તે જાણીતું છે: इला, इळा અને इडा. આ જોડણી ળ, ળ અને ડ વચ્ચેનું સામ્ય દેખાડે છે એટલું જ નહિ, પણ આ 'ળ' બદલાઈને 'ળ' કે 'ડ઼' થાય છે કે જે બન્ને મૂર્દ્ધન્યતર છે. તે વાત ઉપરથી એ ળકાર દંત્ય નહિ પણ મૂર્દ્ધન્ય કે મૂર્દ્ધન્યતર હતો એમ સિદ્ધ થાય છે.

મેં ઉપર લખ્યા તે નિયમ જ આપણા મૂર્દ્ધન્યતર ડકારને અક્ષરશઃ લાગુ પડે છે. 'દિશાડ઼ણું' વગેરેમાં એ નિયમ વિરુદ્ધ શાથી આવે છે તે ઉપર વિચારી છે.

પણ આ નિયમનો જરાક ભંગ થાય છે એમ લાગે છે. બીજા વર્ગના દાખલામાં તો આ નિયમ અક્ષરશઃ પળાયેલ લાગે છે. પણ આપણાં ભૂતકાળનાં રૂપ 'બગડ્યું', 'પડ્યું' વગેરે તપાસતાં જણાશે કે તેમાં 'ડ઼'ની પહેલાં સ્વર છે પણ તેની પછી સ્વર નથી. 'ય'ને આપણે સ્વર નથી ગણતા. આ મુશ્કેલી ઉપરના નિયમની સામે થાય તેવી છે ખરી: પણ વધુ વિચાર કરતાં આપણને તે નિયમ વ્યાપક અને સત્ય લાગશે.

'બગડ્યું' વગેરેમાં 'ડ઼' પછી યકાર આવે છે. આ યકારને તપાસીએ. યકાર અર્દ્ધસ્વર ગણાય છે: અને એ હિસાબે આપણી મુશ્કેલી અર્ધી તો ઊડી જાય છે. પણ 'બગડ્યું'નો ઉચ્ચાર ખરેખર તપાસવા જેવો છે.

દા. ત. જ્યાં આપણે "તમારું શું બગાડ્યું છે?" એમ કહેશું ત્યાં વેારાઓ "તમારું સું બગારું છ?" એમ બોલશે. આ દૃષ્ટાંત ઉપરથી 'ડ઼' અને 'ર' વચ્ચેનો સમ્બન્ધ દેખાય છે તે વાતને બાજુએ રાખીએ તોપણ, એમ તો ખબર પડે છે કે આપણો ભૂતકાળનો 'ય' એટલો બધો શિથિલ હોય છે કે ઘણી વખત ઉચ્ચારની સામે તે ટક્કર ઝીલી શકતો નથી: અને પરિણામે પોતાની હયાતી ગુમાવી બેસે છે. રા. નરસિંહરાવભાઈ આવા યકારને લઘુપ્રયત્ન યકાર કહે છે.[૧૧] આ યકાર ખરેખર લઘુપ્રયત્ન છે. પણ અમુક જગ્યાએ તો આ યકાર એટલો બધો શિથિલ હોય છે કે તેને બદલે સ્વર આવી જાય છે. મરાઠીમાં, 'આંખ્ય' વગેરેનો લઘુપ્રયત્ન યકાર ઊડી જાય છે તે વાત તેમણે કરેલી છે.

આ ઉપરથી તેમ જ ઉપર આપેલ દાખલાથી એમ સમજાશે કે આવી જગ્યાએ યકાર એટલો બધો શિથિલ હોય છે કે તેને સ્વર ગણવામાં વાંધો નથી. એટલે આ દૃષ્ટિએ ઉપરના નિયમને બાધ ન આવે.[૧૨]

આ મૂર્દ્ધન્યતર ડ઼કારને લગતું બીજું એક સત્ય ભૂલવું ન જોઈએ. મૂર્દ્ધન્ય ડકાર જ્યારે શબ્દારંભે ન હોય ત્યારે તેની પહેલાંના સ્વર ઉપર ભાર આવે જ છે, તેથી ઊલટું અહીં, મૂર્દ્ધન્યતર ડ઼કારની પહેલાંના સ્વર ઉપર સ્વરભાર આવે જ નહિ. 'ખોડો' 'તેડ઼વું' વગેરેના દાખલાથી આ વાત સ્પષ્ટ થશે. 'ખોડો'માં 'ખો' દીર્ઘ છે છતાં એટલી બધી શિથિલતાથી ઉચ્ચારાય છે કે તે હ્રસ્વ છે એમ ભાસ થાય. ખરેખર તે હ્રસ્વ નથી પણ બોલતાં એક માત્રા જેટલો સમય લાગે, બે જેટલો નહિ. અને સ્વરભાર તે સ્વર ઉપર નથી તેની આથી બીજી વધુ ખાતરી શી હોય?

હવે તરત જ સમજાશે કે જે શબ્દોની અંદર મૂર્દ્ધન્યતર ડકાર વિકલ્પે બોલાય છે તેમાં ઉપર લખેલા નિયમો એક સાથે કામ કરે છે. એક જ શબ્દમાં જ્યારે 'ડ'ની પહેલાંના અક્ષર ઉપર સ્વરભાર હોય ત્યારે મૂર્દ્ધન્ય ઉચ્ચાર અને સ્વરભાર ન હોય ત્યારે મૂર્દ્ધન્યતર ઉચ્ચાર. વિકાસ પામની

---

૧૧. જુઓ W. P. L. Part 1, P. 225.

૧૨. અને આટલું છતાં આ યકારને અર્દ્ધસ્વર ગણવો હોય તોપણ ખાસ વાંધો નથી. માત્ર નિયમમાં સુધારો કરી નિયમ "મૂર્દ્ધન્યતર ડ઼કારની પહેલાં કોઈ સ્વર અને પછી કોઈ સ્વર કે અર્દ્ધસ્વર હોય જ છે" એમ કહી શકાય.

ભાષાની અંદર આ વિકલ્પો હંમેશા પ્રવર્તે છે. 'ઊડવું'માં મૂળ સંસ્કૃતમાં 'ઊ' ઉપર સ્વરભાર હતો, અને ગુજરાતીમાં આવતાં તે સ્વરભાર ભૂંસાઈ જાય તે પહેલાં બન્ને વચ્ચે સખ્ત લડાઈ તો થાય જ. આમ વિકાસની ભૂમિકામાં રહેલી ભાષામાં વિકલ્પ દેખાય છે.

ત્યારે હવે, આટલી ચર્ચાને અંતે, આપણે આ મૂર્દ્ધન્ય 'ડ' અને મૂર્દ્ધન્યતર 'ડ઼' વિશે નિયમ બાંધીએ તો તે નીચે પ્રમાણે હોય:

શબ્દારંભે આવતા 'ડ' મૂર્દ્ધન્ય છે; તેમ જ જે 'ડ'ની પહેલાંના સ્વર ઉપર સ્વરભાર પડે તે પણ મૂર્દ્ધન્ય છે. જે 'ડ'ની પહેલાંના સ્વર ઉપર સ્વરભાર ન પડે અને જેની પહેલાં કોઇ સ્વર અને પછી કોઇ સ્વર કે અર્દ્ધસ્વર હોય તે મૂર્દ્ધન્યતર 'ડ઼' છે. અને જે 'ડ'ની પહેલાંના સ્વર ઉપર સ્વરભાર વિકલ્પે પડે તે વિકલ્પે મૂર્દ્ધન્ય અને મૂર્દ્ધન્યતર છે.

આ વિષયને યોગ્ય વિદ્વાનો જેમ બને તેમ વધુ ખેડે તે ઇચ્છવાયોગ્ય છે. અને બધા વિદ્વાનોની પરીક્ષક દૃષ્ટિને આ પૃથક્કરણ સાચું લાગે તો ગુજરાતી કક્કામાં, મૂર્દ્ધન્યતર 'ડ઼' અને 'ઢ઼'નો ઉમેરો કરવાની જરૂર છે એમ સિદ્ધ થાય.[13] આ મૂર્દ્ધન્યતર 'ડ'ને લખવા માટે નીચે એક ટપકું મૂકવું તે, બીજે સ્વીકૃત હોઇ, યોગ્ય છે.

અને ક્યાં મૂર્દ્ધન્ય 'ડ' લખવો તે પ્રશ્ન જોડણીકારને હવે નહિ નડે: કારણ ઉપરના નિયમો, બનતાં સુધી તો, સ્પષ્ટ છે.



૧૩. ગુજરાત વિદ્યાપીઠના 'જોડણીકોશ'થી પ્રેરિત આ ટાંકણે આ તરફ લક્ષ ખેંચવું પ્રાસંગિક બને છે.

# હોળીનું મૂળ

આજ લગીમાં ગુજરાતીમાં હોળી વિશે અનેક દષ્ટિએ ચર્ચાતા કેટલા યે લેખો લખાઈ ગયા છે. અહીં તો 'હોળી' શબ્દનો વ્યુત્પત્તિની નજરે તથા ક્રમિક ઇતિહાસની નજરે કેમ વિકાસ થયો તે તપાસવાનું છે.

હોળીનું મૂળ હોલિકા આજ સુધી સૂચવાયું છે. આ હોલિકા શબ્દ સંસ્કૃતમાં હોલાકા તરીકે પણ દેખાય છે. કાઠકગૃહ્યસૂત્ર ૭૩. ૧, માં राकाहोलाके સૂત્ર નીચે, આ પ્રમાણે સમજૂતી છે.

होला कर्मविशेषः सौभाग्याय स्त्रीणां प्रातरनुष्ठीयते। तत्र होलाके राका देवता।...अन्ये तु व्याचक्षते। एतत्सौभाग्यार्थं कर्म येचिद्देशे राका शब्देन प्रसिद्धं क्वचिद्धोलाकाशब्देन। तथा देशविशेषे क्वचित्सुख-कुमारी होलेत्युच्यते। अतः शब्दभेदादौपाधिकं भेदमाश्रित्य राका च होलाका चेति राकाहोलाके द्वन्द्वः। राकाहोलाकापर्यायं कुमारीसुखार्थं यज्ञं विवाहोपक्रमप्रसिद्धानुष्ठानं वक्ष्याम इत्यर्थः।

होलाको मध्यदेशे प्रसिद्धो यथा काश्मीरेष्वाश्वयुज्यां रात्रौ गृहद्वारोपान्ते त्वग्निप्रज्वालनं। तत्राज्य-भागान्तं हुत्वा याश्ते राक इति चतुर्गृहीतेन प्रधानाहुतिः।

ઉપર જે બે ટીકાકારોની ટીકાના ઉતારા આપ્યા છે તેમાંથી નીચેનું નિષ્પન્ન થાય છે:

હોલાકા શબ્દમાંનો લાકા ભાગ રાકાનુ જ અન્યરૂપ છે. ર અને લ-ના સાવર્ણ્ય વિશે કંઈ બતાવવાની જરૂર નથી. તે તો સિદ્ધ છે. હો રાકા-હોરાકા-હો લાકા. હોલાકા ઉપરથી જ હોલિકા થઈ હોળી શબ્દ વ્યુત્પન્ન થાય.

બીજું: હોળીના ઉત્સવનાં સ્વરૂપમાં નીચેનાં તત્ત્વો આ બે ટીકાકારો સમજ્યા લાગે છે:

(૧) સ્ત્રીના સૌભાગ્ય માટે આ કર્મ છે.

(૨) તેની દેવતા રાકા છે.

(૩) સુખકુમારી એટલે જેનું કૌમાર સુખેથી વ્યતીત થયું છે તેને માટે આ નાનો યજ્ઞ થતો.

(૪) ગૃહના દ્વારોપાન્તે અગ્નિને પ્રજળાવાતો અને અંદર ઘીની આહુતિ અપાતી.

(૫) આ કર્મ આસો મહિનાની પૂનમે થતું.

ઉપરનાં બધાં લક્ષણો આજની હોળીમાં વર્તમાન છે. ઘરનાં દ્વાર પાસે કે પછી દરેક શેરીમાં બધાં ઘરો વચ્ચે અગ્નિપ્રજ્વાલન આજે પણ થાય છે. કુમારી મટી તાજેતરમાં યુવતી બનેલી નવોઢા-નો આ વ્રતદિન આજે પણ ગણાય છે. આજે આસો મહિનામાં નહિ પણ ફાગણમાં આ વ્રત છે, પણ પૂનમ તે જ છે. આજે પણ આ દિવસ પૂનમનો જ છે તે તેની દેવતા રાકા હતી તે સિદ્ધ કરે છે.

રાકા ઋગ્વેદીય દેવતા છે. તેના વિશે મેકડોનલ્ડ આમ લખે છે:

राका ( probably from रा to give ) is mentioned only twice in the Rv. as a rich and bountiful goddess, who is invoked with others ( 2, 32, 7; 5, 42, 12 ).

Raka and Sinivali are in later Vedic texts connected with phases of the moon, the former being the presiding deity of the actual day of full moon and the latter of the first day of the new moon.

વેદિક ઇન્ડેક્સમાં કીથ અને મેકડોનલ્ડ લખે છે તેમ રાકાનો ઉલ્લેખ નીચેનાં પુસ્તકોમાં દેખાય છે:

[1] Raka: in the Rv. ( ii, 32, 4; v. 42, 12 ) and later ( Taittiriya Samhita i. 8, 8, 1 : iii, 4, 9, 1–6; Kathaka Samhita xii, 8; Ait. Br. iii, 37, 2—6; 47, 4. etc. and Panchvimsa Br. xvi. 1. etc.

આ બધી જગ્યાએ રાકાનો પૂર્ણિમા સાથેનો સંબંધ દેખાય છે. વળી રાકાને જેમ દાનશાળી ગણી છે, તેમ જ સિનીવાલી સાથેના તેના ઉલ્લેખ ઉપરથી તે નૂતનગર્ભિણીની દેવતા હતી એમ પણ સૂચન થાય છે.

આટલી ચર્ચાનો નિષ્કર્ષ એમ થાય કે ઋગ્વેદના કાળમાં પણ, રાકા નામે દેવતા હતી, તેનું પૂજન થતું તે પૂર્ણિમાએ; અને કૌમારની સુખરૂપ પૂર્ણાહુતિને માટે તે થતું.

એટલે હવે તપાસતાં એમ ચોખ્ખું દેખાશે કે ઋગ્વેદના કાળથી માંડીને આજ સુધીનાં આ વ્રતનાં મુખ્ય તત્ત્વો જેવાં ને તેવાં રહ્યાં છે, અને ઋગ્વેદના કાળમાં તદ્દન ગૌણ સ્થાન પામનાર રાકાને આજે, તેનું નામ પણ ભુલાઈ ગયું છે છતાં, એક એવી દેવતા તરીકે ગણવામાં આવે છે જેની અસર પરિણીત દંપતીઓનાં જીવન પર્યન્ત કલ્યાણશાળી રહે. જે થોડુંક અશ્લીલ તત્ત્વ આ તહેવારમાં આજે દેખાય છે તે પણ આ દૃષ્ટિએ જ સમજવાશે. કૌમારની સુખરૂપ પૂર્ણાહુતિ એટલે વિવાહિત જીવનની સુખરૂપ શરૂઆત. કૌમાર અને યુવાનો સંધિકાળ જીન્સી લાલસા અને આવેશનો કાળ છે. પરિણીત જીવનની આ જીન્સી બાજુનો સુખરૂપ આરંભ ન થાય તો નવદંપતીની જિંદગી વેડફાઈ જાય તે ચોખ્ખું છે. આટલા માટે, આ શુદ્ધ આશયથી શરૂ થયેલા વ્રતનું આ તત્ત્વ જ્યારે નિર્બળ માનસવાળા નવરા યુવાનોના હાથમાં ચડ્યું ત્યારે જ તેમાં અશ્લીલ તત્ત્વો ઘૂસ્યાં.



## નપુંસક એકવચનનું આંકારાન્ત અંગ

ઊર્મિના વૈશાખ અંક સાથે એના લેખકો માટે કેટલીક સૂચનાઓ કરી હતી, તેમાંથી નપુંસક નામોનાં બધાં રૂપો અનુસ્વારાંત હોય એ નિયમથી કેટલીક ચર્ચા ઊભી થવા પામી છે. પ્રજામધુના તા. ૯ મી જુન ૧૯૩૫ ના અંકમાં રા. સાહિત્યપ્રિય લખે છે કે નપુંસક નામોનાં એકવચનનાં રૂપો અનુસ્વારાન્ત ન હોય, બહુવચનના હોય. સારું થયું જે રા. સાહિત્યપ્રિયે આ વિષયને છેડયો, કેમકે તેથી આ મુદ્દા વિષે ચોખવટ કરવાનો કેટલાક વખતનો મારો વિચાર હું તજ્જ્ઞોની પાસે મૂકી શકું છું. હું સમજું છું ત્યાં સુધી તો નપુસક નામોના એકવચન બહુવચનનાં રૂપોની જોડણીમાં ફેર કરવાનું કશું જ કારણ નથી. છતાં એમ પણ કબૂલ કરવું જોઈએ કે આ વાદ જૂનો છે અને એની બારીક તપાસ કરવાની જરૂરત હવે આવી લાગી છે.

સ્વ. રા. બ. કમળાશંકરભાઇએ આ વિષે આમ લખ્યું છે:[૧]
" નપુસક નામોમાં અન્ત્ય ' ઉ ' નો બહુવચનમાં ' આં ' થાય છે, જેમકે, છોકરું – છોકરાં. "

એનો અર્થ એમ કે એમના મતે એકવચનનાં રૂપમાં અનુસ્વાર જોઈએ નહીં, બહુવચનનાં રૂપોમાં જોઈએ.

રા. નરસિંહરાવે પણ આ બાબતમાં આમ લખ્યું છે:[૨]

" This anusvāra is retained in the neuter gender singular in the nominative case only, in other cases (in the singular number) it is dropped, e. g. गाडाने, गाडानुं etc, [ गाडाने would be plural ]. Parsi Gujarati disregards this rule and writes गाडांने etc. in the singular number also. But it is unrecognised by शिष्ट Gujaratis, and those who like the late Kavi Narmadashanker [ who at one time wrote पेापटनां पेट जेवा (see his Śara Śakuntala ) ] adopt this incorrect practice, betray a deplorable ignorance of the genius of their mother-tongue. An unconscious and unnecessary anxiety to emphasize the neuter gender of गाडांने as distingnisable from the masculine gender

૧. ગુ. ભા. ભૂ. વ્યા. પૃ. ૧૧૯.
૨. GLL. Vol. I, P. 326.

of પેાકને, is responsible for this error, an error which lands the writer into the confusion between the singular and plural nnmber in the neuter gender forms themselves for ગાદલેં would be plural also."

આમ છે એટલે રા. સાહિત્યપ્રિય સ્પર્શે છે તે વાદ નવેા નથી. અલબત્ત આજે તેા એ વાદ સર્વમાન્ય જેવેા થઈ પડ્યો છે.[૩] એટલે તેા મારેા મત તજજ્ઞોની સમક્ષ મૂકવાની હું મારી ફરજ સમજું છું. મારા મતે નપુંસક નામેાની બધી જાતેામાં, બધી વિભક્તિઓમાં અને બધાં વચનેામાં અનુસ્વાર જોઈએ જ. મારા આ મત માટે રા. સાહિત્યપ્રિય નિયમ માગે છે. હું એ નિયમ આપું તે પહેલાં ચાલુ મત પાછળના નિયમેા તપાસી લઈએ. મેં નીચે ત્રીજી પાદનેાંધમાં જણાવ્યું છે તેમ, આ પ્રશ્ન ખાસ તેા ઉકારાન્ત નપુંસક નામેાને લગતેા જ છે. એમાં પણ મુખ્ય મુદ્દો શબ્દનું અંગ કેમ ફરે છે તે છે.

ગુજરાતીમાં બધી જાતનાં નામેામાં પુલ્લિંગ ઓકારાન્ત અને નપુંસક ઉકારાન્તમાં જે અંગ બદલાય છે. અત્યાર સુધીના આપણા વૈયાકરણેાના મતે પ્રથમેતર વિભક્તિઓમાં, ઓકારાન્ત નામેાનું અંગ એકવચનેબહુવચનમાં આકારાન્ત થઈ જાય છે, અને ઉકારાન્ત નામેાનું અંગ એકવચનમાં આકારાન્ત અને બહુવચનમાં આકારાન્ત થઈ જાય છે. આમ અંગ બદલવાનું કારણ શું ? રા. નરસિંહરાવે આ ઓકારાન્ત અને ઉકારાન્ત નામેાની વ્યુત્પત્તિનું પૃથક્કરણ કરીને એમ સ્થાપિત કર્યું છે કે[૪] અપભ્રંશકાળમાં જે અકારાન્ત નામને ક લાગતેા તે નામેા ગુજરાતીમાં પુલ્લિંગમાં ઓકારાન્ત અને નપુંસકમાં ઉકારાન્ત બની ગયાં છે. આમ સિદ્ધ કર્યા પછી તેમણે ઓકારાન્ત નામેાનું અંગ આકારાન્ત કેમ થાય તેની તપાસ પણ કરી છે. તેને વિશે તેઓ લખે છે :[૫]

"A closer analysis of the ઓ stems will show that the word ending in ઓ is really the form of nominetive singular and it is by a constant habit, as it were, that it has taken the place of a base-word. For just see : ઘેાડેા turns the final ઓ into આ in the inflectional forms : ઘેાડાને, ઘેાડાથી, ઘેાડાનું, ઘેાડાંમાં, ઘેાટક (skr.), ઘેાડઅ (Pr.), ઘેાડેા (G.) :—

૩. આ બાબતમાં આજની પ્રચલિત સમજ રા. નરસિંહરાવે લખી તે જ છે, છતાં રા. સાહિત્યપ્રિયના અને સ્વ. કમળાશંકરના મતથી સ્થિતિ તદ્દન સ્પષ્ટ થતી નથી. ખરી રીતે નપુંસક નામેામાં પ્રથમેતર વિભક્તિઓમાં એકવચનમાં અનુસ્વાર ન આવે અને બહુવચનમાં આવે એવેા મત આજે ચાલુ છે. પણ આ વાત ખાસ કરીને ઉકારાન્ત નપુંસક નામેાને વધુ લાગુ પડે છે. દા. ત. (ચાલુ મત મુજબ).

| | |
|---|---|
| પાન | પાનું |
| એક પાનમાં | એક પાનામાં |
| ઘણાં પાન/પાનેા માં | ઘણાં પાનાં/પાનાંઓ માં |

આમ સ્થિતિ થઈ. એટલે આ પ્રશ્ન ઉકારાન્ત વિશે જ છે. અકારાન્તાદિમાં તેા વિશેષણેામાં એ નિયમ કામ લાગે.

૪. GLL, Vol. I PP. ૫. GLL, Vol I. P. 216

Here the कः becomes उ through the elision of क and the change of अः into उ, thus retaining the nominative termination inherently. Before ने, थी, etc., it is not the अउ or ओ that is changed but the true phonetic course is: घोटक – घोडअ + ने, थी etc, and thus the कअ (without the nominative termination) becomes आ (घोडाने etc. etc.)."

અહીં એમણે પુલ્લિંગ ઓકારાન્ત નામનાં આકારાન્ત નામના અંગ વિશે સમજૂતી આપી છે, પણ નપુંસક ઉકારાન્તનાં પ્રથમેતર વિભક્તિનાં અંગ વિશે સમજુતી આપી નથી. આ જે નિયમ બન્ને અંગને લાગુ પડે છે એમ એમનો મત હોય, પણ એ વિશે એમનાં લખાણોમાં ક્યાંય સ્પષ્ટ નોંધ નથી.[૬] હવે ચાલુ મત મુજબ ઓકારાન્ત પુલ્લિંગ નામોનું પ્રથમેતર વિભક્તિઓનું અંગ બન્ને વચનમાં આકારાન્ત રહે છે ત્યારે ઉંકારાન્ત નપુંસકલિંગ નામોનું પ્રથમેતર વિભક્તિઓનું અંગ એકવચનમાં આકારાન્ત અને બહુવચનમાં આંકારાન્ત થાય છે. આટલો આ બન્ને જાતનાં નામો વચ્ચે ભેદ છે. ત્યારે નપુંસક ઉંકારાન્ત નામોની બાબતમાં ઉંકારાન્તનાં વચન પ્રત્યે આ અંગભેદ થાય છે તેનું કારણ શું ? એકવચનનાં આકારાન્ત અંગનો અવતાર ઓકારાન્તના આકારાન્ત અંગ મુજબ જ માની લઈએ તો પણ ઉંકારાન્તનાં બહુવચનનાં આંકારાન્ત અંગના અવતાર વિશે શાસ્ત્રીય સમજુતીની જરૂર રહે છે. રા. નરસિંહરાવે આ મુદ્દો ક્યાંય ચર્ચ્યો નથી,[૭] પણ સ્વ. કમળાશંકરે એને સમજાવવા જેવું એક જગાએ કર્યું છે. તેઓ લખે છેઃ[૮]

"સંસ્કૃત અકારાન્ત નામમા નપુંસક પ્રથમા એકવચનનો પ્રત્યય अम् અને બહુવચનનો आनि છે. પ્રાકૃતમાં अम्નું अं ને અપભ્રંશ उ કે उं થાય છે. પ્રાકૃતને અપભ્રંશમાં आनिનો न् લોપાઈ न અનુનાસિકની અસરથી इ પર અનુસ્વાર થઈ आइं થાય છે. 'आइं' માંનો इ લોપાઈ અનુસ્વાર 'आ' ઉપર જઈ ગુજરાતીમાં आं થયું છે."

એકવચનનું અંગ ઉંકારાન્ત કેમ થાય છે તે તો રા. નરસિંહરાવે બહુ સબળ રીતે બતાવ્યું છે. તેની સરખામણીમાં ઉપરની સ્વ. કમળાશંકરની સમજૂતી યોગ્ય નથી લાગતી. બહુવચનનાં

૬. GLL, Vol, II, P. ૧૪૨મે આમ છેઃ "The oblique form for there base-words is to be found only is the case of घोडो and पानुं type only which change the final vowal to आ (घोडानु, पानानु etc.) the other words remain unaltered before the oblique case-terminations. I have already explained the reasons of the आ change in oblique cases. (See Vol, I P, 216)" આમાં પણ નપુંસક ઉકારાન્તના અંગની સમજુતી નથી.

૭. પણ એક સૂચન મળે છે ખરું. આગળ રા. નરસિંહરાવના GLL માંથી જે પહેલો ફકરો ટાંક્યો છે તેમાં—in other cases (in the singular number) it is dropped—એવું વચન છે. એનું સૂચન, ઉકારાન્ત નપુંસકમાં પ્રથમેતર વિભક્તિઓમાં બન્ને વચનમાં મૂળ અંગ તો આંકારાન્ત છે, પણ એકવચનમાં એનો અનુસ્વાર ઊડી જાય છે, એવું લાગે છે.

૮. ગુ. ભા. વ્યુ. વ્યા. પૃ. ૧૧૯.

'આં' ને સંસ્કૃત બહુવચનના પ્રત્યય ઉપરથી વ્યુત્પન્ન કરવામાં યેાગ્યતા છે એમ માનીએ: જો કે ગુજરાતીમાં બીજી કેાઈ પણ જાતનાં નામમાં બહુવચનનેા મૂળ પ્રત્યય લાગી રહ્યો હેાય એવું બન્યું નથી. પણ અહીં ગુજરાતીમાં એકવચનથી બહુવચનનું અંગ જૂદું નથી; આથી એકવચનનાં અંગની વ્યુત્પત્તિ એક રીતે અને બહુવચનનાં અંગની વ્યુત્પત્તિ બીજી રીતે અને પ્રથમેતર વિભક્તિઓનાં એકવચનનાં અંગની વ્યુત્પત્તિ વળી ત્રીજી રીતે કરવાને કશેા જ આધાર નથી. આપણી અપભ્રષ્ટ બોલીઓમાં એકીકરણવ્યાપાર ઘણા વિશાળ પ્રમાણમાં પ્રવર્તે છે. એટલે નામેાને માટે આટલેા જ નિયમ છે. શબ્દની મૂળ પ્રકૃતિ જ બધી વિભક્તિ અને બધાં વચનનું અંગ બને છે; પણ એાકારાન્ત અને ઉકારાન્ત નામેામાં પ્ર. એ.માં જ એમ બને છે, પછીથી બધી વિભક્તિએા અને બધાં વચનેાનું અંગ બીજું બની રહે છે. એટલે બહુવચનમાં આ આંકારાન્ત અંગ માટે સ્વ. કમળાશંકરે સમજૂતી આપી છે, પણ તે ટકે તેમ નથી. બીજા કેાઈએ એને માટે સમજૂતી આપી હેાય એમ જાણમાં નથી.

નપુંસક ઉકારાન્તના નામેામાં પ્રથમેતર વિભક્તિએામાં એકવચન અને બહુવચન બન્નેમાં અંગ આંકારાન્ત જ છે એમ મારું માનવું છે. આ મારું મન્તવ્ય ભાષાશાસ્ત્રની દૃષ્ટિએ કેમ સમજાવાય તે હવે જોઈએ. સં. पर्ण ને જ્યારે 'क' લાગે ત્યારે पर्णक થાય, તેનું પ્રથમા એકવચન पर्णकम् થાય, પ્રાકૃતમાં એ पण्णअम् થાય. આમાં પ્રથમા એકવચનમાં अम् નેા उं થઈ જાય અને 'પાનું' રૂપ નિષ્પન્ન થાય. વળી पण्णअम् નું ઉચ્ચારશાસ્ત્રાત્મક અંતિમ રૂપ पानअम्-पानां થાય. અને આ 'પાનાં' તે આપણું પ્રથમેતર વિભક્તિએાનું બન્ને વચનનું અંગ.

અહીં એક શંકા થવાનેા સમ્ભવ છે. રા. નરસિંહરાવે એાકારાન્ત પુલ્લિંગ નામેાનું આકારાન્ત અંગ સમજાવ્યું છે તેમાં, પ્રથમા એકવચનના પ્રત્યય રહિતનેા મૂળ શબ્દ જ લીધેા છે. (દા. ત. प्रस्तरक, प्रस्तरक, નહીં). અને મેં ઉપર જે અવતરણ સૂચવ્યું તેમાં पर्णकम् ને પ્રથમા એકવચનના પ્રત્યય સહિત લીધું છે. તે બરાબર નથી એમ કદાચ ગણાય. એ બરાબર નથી એમ માનવાને કશું જ કારણ મારી જાણમાં નથી. ઊલટું प्रस्तरक ની બાબતમાં પ્રથમા એકવચનના પ્રત્યય સહિત શબ્દ લ્યેા (દા. ત. प्रस्तरकः) તેા પણ કંઈ વાંધેા ન આવે એમ હું ગણું છું. प्रस्तरकः-पत्थरअः -पत्थरा એમ અવતરણ શક્ય છે, કેમકે અન્ત્ય વિસર્ગ ઘસાઈ જવાનેા પૂરેા સમ્ભવ છે. એાકારાન્તનાં આકારાન્ત અંગમાં તેમજ ઉકારાન્તનાં આંકારાન્ત અંગમાં આવી રીતે, પ્રથમા એકવચનના પ્રત્યયની હાજરી ગણીએ તેા, એક રીતે, બીજલાઘવ પણ જળવાય છે. ખરી રીતે સંસ્કૃતનું પ્રથમા એકવચનનું રૂપ જ ગુજરાતીમાં હંમેશાં બધી વિભક્તિ અને બધાં વચનનું અંગ બની રહે છે. દા. ત. પુઃ-રામ, અગ્નિ, ગુરુ, પિતા, આત્મા, પ્રાણી, રાજા; સ્ત્રીઃ-નદી, શાળા, કવયિત્રી, વગેરે; નઃ-ઘર, નામ, યશ વગેરે. એટલે આ બન્નેમાં પણ સામાન્ય અંગને પ્ર. એ. નાં રૂપ ઉપરથી વ્યુત્પન્ન કરવામાં કંઈ વાંધેા હેાવેા ન જોઈએ. ઊલટું એક જ પ્રક્રિયાથી બધી જાતનાં નામની સ્થિતિ સમજાવી શકાય છે તેથી બીજલાઘવનેા લાભ થાય છે. છતાં, એાકારાન્ત પુલ્લિંગમાં જેમ ગણવું હેાય તેમ ગણેા, પણ ઉકારાન્ત પુલ્લિંગમાં તેા पर्णकम् ઉપરથી જ આંકારાન્ત અંગ સમજાવવું પડશે.

રા. નરસિંહરાવ પણ ઉંકારાન્તમાં બન્ને વચનમા ઓકારાન્ત અંગ છે પણ એકવચનમાં અનુસ્વાર ઊડી જાય છે એમ માનતા લાગે છે એમ મે આગળ (પાદનોંધ ૭મી) સૂચવ્યું જ છે.

પણ કોઈ એમ પૂછે કે જો નપુંસક ઉંકારાન્ત નામોમાં પ્રથમેતર વિભક્તિમાં બેય વચનમાં આંકારાન્ત અંગ હોય તો પછી આજે એમ નથી ગણાતું અને ઊલટું એકવચનમાં આકારાન્ત અને બહુવચનમા આંકારાન્ત અંગ છે એમ ગણાય છે તેનું શું ? મારો જવાબ એટલો જ છે કે એવો ભેદ ગુજરાતી ભાષામા સાર્વત્રિક નથી તળ ગુજરાતમા એવો ભેદ છે એમ લાગે છે અને એ સ્વીકારવા હું તૈયાર છું, પણ, પારસીઓની બોલીમાં એ ભેદ નથી એમ રા નરસિંહરાવે પોતે જ નોંધ્યું છે. કાઠિયાવાડના કેટલાક ભાગમા પણ એ ભેદ નથી એમ મારો અંગત અનુભવ છે આ વિષયમાં રસ લેનારાઓને જણાવવું જોઈએ કે ઊર્મિનો વૈશાખ અંક બહાર પડ્યો કે તરતમા જ આ મતલબનો એક પત્ર અમને મળ્યો હતો ૯ એ પત્ર ઉપરથી એટલું તો જરૂર ફલિત થાય છે કે કાઠિયાવાડના અમુક ભાગમાં આ અંગભેદને કૃત્રિમ ગણવામાં આવે છે. તળ ગુજરાતની બોલીમાં એ ભેદ છે એ સાચું, પણ આવો અંગભેદ, મે સમજાવ્યું તે અવતરણ ધ્યાનમાં લેતાં સમ્ભવિત નથી, કાઠિયાવાડ આદિ પ્રદેશની બોલીમા એનું અસ્તિત્વ નથી તેથી પણ એ સમ્ભવિત નથી, ત્યારે એ સમ્ભવિત છે એમ માનનાનું **એક માત્ર** પ્રમાણ તળ ગુજરાતની બોલી, (જેને રા. નરસિંહરાવે) શિષ્ટ ગુજરાતીઓની બોલી કહી છે)[૧૦] મને તો એમ લાગે છે કે તળ ગુજરાતીની અશાસ્ત્રીયતાનો આ દૃષ્ટાન્ત છે નપુંસકનાં એકવચન બહુવચનના રૂપો વચ્ચે ભેદ રહી શકે એવી અતિશાસ્ત્રીય વૃત્તિને લીધે જ આવો અંગભેદ તળ ગુજરાતમા પ્રચારમાં આવ્યો લાગે છે[૧૦] આ લેખમાં આપેલ રા. નરસિંહરાવના પહેલા જ ફકરાના અન્તમાંથી એવું સૂચન પણ નીકળે છે.

૯. એ પત્રમાથી નીચેનો ઉતારો આ વાતને સિદ્ધ કરશે પત્ર રા રા હરિલાલ ર. માકડે. જોડિયા (કાઠિયાવાડ)થી વદ ૧-૮-૯૧ ના રોજ લખ્યો હતો "વળી અનુસ્વાર માટે જે સૂચના (૩) મા તમે નિયમ બાંધ્યો છે એ વિષે તમારે 'બૃહદ્ વ્યાકરણ'નુ પા ૧૨૩ મુ જોવુ. એમા 'છોકરૂ'ની બીજી વિભક્તિ આમ આપી છે

| એ વ | બ. વ. |
|---|---|
| છોકરાને | છોકરાને, છોકરાઓને |

નોંધ' એ વ રા ઉપર મીંડુ નથી એ ધ્યાન ખેંચે છે આ વિષે ચર્ચાપત્ર લખવા મારો ઈરાદો ઘણા વખતથી છે હમણા જ નિશાળમા (જે પૂર્ણ હાઈસ્કૂલ છે) ચર્ચા થઈ હતી, બૃ. વ્યા. ભૂલ કરે છે એમ અમારુ માનવુ છે"

૧૦. એટલે સમગ્ર ભાષાપ્રદેશના અમુક બોલીપ્રદેશમા ઉચ્ચારભેદ હોય અને તેને લીધે જોડણીભેદ ઉદ્ભવે તેને incorrect તો તો જ કહેવાય, જો એની શાસ્ત્રીય તપાસને અન્તે એ અશાસ્ત્રીય ઠરે અહીં એવું કાંઈ નથી ઊલટું સાનુસ્વારાન્ત રૂપ વ્યુત્પત્તિની દૃષ્ટિએ શાસ્ત્રીય છે, એમ મે બતાવ્યુ જ છે. નિરનુસ્વારાન્ત રૂપ વ્યુત્પત્તિના ક્રમે અશાસ્ત્રીય છે એમ પણ તેનાથી જ ફલિત થાય છે. તો પછી માત્ર તળ ગુજરાતની બોલીમા એ રૂપ નિરનુનાસિક છે માટે એમ ગણવુ જ જોઈએ એ મત યોગ્ય નથી, ખરી રીતે તો 'હું શું કરૂં'ને 'હુ શુ કરૂ' એમ બોલનારા તળ ગુજરાતના વતનીની બોલી ઉપર અનુસ્વારના નિયમો માટે આધાર રાખવો તે પાદ ાની બનાવેલી પતરાવળી ઉપર બેસી મધદરિયાની સફરે જવા જેટલુ જ જોખમકારક છે અનુસ્વારની બાબતમા તળ ગુજરાતીને શિષ્ટ ન ગણો એમ મારી સવિનય વિનતી છે તળ ગુજરાત, ભાવનગર (ગોહિલવાડ) ઝાલાવાડ, હાલાર, સોરઠ, કચ્છ-એમ ઉત્તરોત્તર આ અનુસ્વારના ઉચ્ચારની લાગણી તીવ્રતર બનતી જાય છે.

એટલે આવો અંગભેદ રાખવાથી ચાલુ મતવાળાઓની દૃષ્ટિએ નીચેનો ફાયદો થવાનો સમ્ભવ છે. દા. ત. કુતરું'ની પંચમી આમ થાય :

| | એ. વ | બ. વ. |
|---|---|---|
| | એક કૂતરાથી | ઘણાં કૂતરાંથી |

આથી કરીને એકવચનનો ભેદ લક્ષમાં આવી જાય એમ એમની દલીલ લાગે છે. પણ આપણે ત્યાં એકવચન બહુવચનના અંગમા સામાન્ય રીતે ભેદ છે જ નહીં. દા. ત. એક ઘોડાને – ઘણા ઘોડાને, એક માણસને – ઘણા માણસને, એક નદીમાં – ઘણી નદીમાં, દરેકમાં એકવચન અને બહુવચનનાં અંગ વચ્ચે કશો ભેદ નથી. અલબત્ત બહુવચનનો 'ઓ' પ્રત્યય ભળે ત્યારે બે વચન વચ્ચે ભેદ થાય ખરો, પણ તેથી બન્ને વચનનાં અંગમાં કઈ ફેર પડતો નથી. વળી, આ પણ ભૂલવું ન જોઈએ કે આ 'ઓ' પ્રત્યય સામાન્ય વ્યવહારમાં લગભગ ભૂંસાઈ ગયો છે. કાઠિયાવાડમાં (હાલારાદિ પ્રદેશોમાં ખાસ) તો આ 'ઓ' ને ભૂસી નાખવાની વૃત્તિ ઘણી જ પ્રબળ છે. છતાં 'ઓ'ની વાત બાજુએ રાખીએ તો પણ આપણે ત્યાં એકવચન અને બહુવચનનાં અંગમાં કશોક ફરક નથી; તો પછી, માત્ર નપુસક ઉકારાન્ત નામો પૂરતો જ એ ભેદ પ્રચારમાં લાવવામાં શો હેતુ છે તે હું તો સમજતો નથી.

એ ભેદ લાવવાથી એકવચનબહુવચનનો ભેદ ઝટ સમજી શકાય છે તે ફાયદો બીજી દૃષ્ટિએ બહુ ગૌણ બની જાય છે. ઉકારાન્તની પ્રથમેતર વિભક્તિઓનાં બન્ને વચનનાં અંગમાં ભેદ ન રાખવાથી જે ફાયદો થાય તેની પાસે ઉપલો ફાયદો હિસાબમાં નથી એમ પણ મારું કહેવાનું છે. ઉદાહરણ લઈએ :

| | કૂતરો (પુ.) | કૂતરું (ન.) | કૂતરું (ન.) |
|---|---|---|---|
| | | ચાલુ મતે | મારા મતે |
| એ. વ. | એક કૂતરાથી | એક કૂતરાથી | એક કૂતરાંથી |
| બ વ. | ઘણા કૂતરાથી | ઘણાં કૂતરાંથી | ઘણાં કૂતરાંથી |

આ ઉપરથી તરત સમજાશે કે ચાલુ મતને અનુસરવાથી એકવચન-બહુવચનનો ભેદ રહી શકે છે તો એક જ શબ્દના જાતિભેદ માટે કશી જ નિશાની રહેતી નથી. ખરી રીતે એક જ શબ્દ બન્ને જાતિમાં વપરાતો હોય એવાં દૃષ્ટાન્તો આપણી ભાષામાં ઓછાં નથી. ઘોડો–ઘોડું; છોકરો –છોકરું; ચકલો–ચકલું; ગધેડો–ગધેડું વગેરે ઘણાં ઓકારાન્ત પુલ્લિંગ નામોનું ઉકારાન્ત નપુંસક રૂપ શકય છે. ચાલુ મતને અનુસરવાથી એ બધાં વચ્ચે એકવચનનાં રૂપમાં કોઈ ફેર પડશે નહીં,

મારા મતે રહેશે. મેં એક છોકરાને એક પૈસો આપ્યો. અને 'મેં એક છોકરાંને એક પૈસો આપ્યો.' માંનો ભેદ બતાવવાને મારા મત મુજબનો અંગભેદ (એકવચનમાં પણ) જરૂરનો છે.

ગુજરાતીમાં એકવચન અને બહુવચન વચ્ચે અંગભેદ નથી જ, એ બીજી રીતે પણ બતાવી શકાય. ગુજરાતીમાં બધી જાતનાં પુલ્લિંગ નામોની પ્રકૃતિ ઓકારાન્ત, બધી જાતનાં સ્ત્રીલિંગ નામોની પ્રકૃતિ ઈકારાન્ત અને બધી જાતનાં નપુંસક નામોની પ્રકૃતિ ઉંકારાન્ત ગણવાનો સંપ્રદાય પડી ગયો છે. દા. ત. પુલ્લિંગ નામ અકારાન્ત હોય (દા. ત. હાથ) તો પણ તેની પ્રકૃતિ ઓકારાન્ત ગણાય છે. આ વાત, કોઈ પણ નામની જાતિ જાણવાને 'કેવો-કેવી-કેવું' પૂછીએ છીએ તેથી જણાઈ રહેશે. હાથ કેવો અને ઘોડો પણ કેવો. ગાય કેવી અને નદી પણ કેવી. ઘર કેવું અને પાનું પણ કેવું. આમ પુલ્લિંગની પ્રકૃતિ ઓકારાન્ત, સ્ત્રીલિંગની ઈકારાન્ત અને નપુંસકની ઉંકારાન્ત એમ નિયમ છે. કોઈપણ નામનાં વિશેષણને (પ્રથમેતર વિભક્તિમાં) તપાસવાથી આ વાત વધુ સ્પષ્ટ દા. ત. ધોળાં ઘોડાને તેમજ ધોળા હાથને. ધોળી ગાયને તેમ જ ધોળી સ્ત્રીને. ધોળાં ઘરમાં અને ધોળાં પાનાંમાં. આથી સમજાશે કે સામાન્ય રીતે એકવચન અને બહુવચનની પ્રકૃતિ નીચે મુજબ છે:

| એ. વ. | બ. વ. |
|---|---|
| ધોળો-ધોળી-ધોળું | ધોળા-ધોળી-ધોળાં |

આમાંથી એકવચનવાળી પ્રકૃતિ દરેક જાતિમાં પ્રથમા એકવચનમાં જ રહે છે; પ્રથમા બહુવચનથી માંડીને બધાં રૂપમાં (એ. વ. તેમજ બ. વ.ના) ઉપરની બહુવચનવાળી પ્રકૃતિ અંગ બની રહે છે. આમ:

| | એ. વ. | બ. વ. |
|---|---|---|
| પુલ્લિંગ | ધોળા હાથને | ધોળા હાથોને |
| | ધોળા ઘોડાને | ધોળા ઘોડાઓને |
| સ્ત્રીલિંગ | ધોળી ગાયને | ધોળી ગાયોને |
| | ધોળી સ્ત્રીને | ધોળી સ્ત્રીઓને |
| નપુંસક | ધોળાં ઘરને | ધોળાં ઘરોને |
| | ધોળાં છોકરાંને | ધોળાં છોકરાંઓને |

આમ દરેક જાતિમાં, શબ્દનુ અંગ એકવચન અને બહુવચનમાં એનું એ રહે છે એ જ નિયમ સત્ય છે

માટે, નપુસક ઉંકારાન્ત નામમાં પ્રથમેતર વિભક્તિઓમાં એકવચન તેમ જ બહુવચન બન્નેમાં અંગ આકારાન્ત જ છે

છેવટે આ બાબતમાં નીચેના દૃષ્ટાન્તો બરાબર સમજવાથી આ આખા પ્રશ્નના લાભ-અલાભની સમજ તરત પડી જશે એના ઉપર કશી જ ટીકા કર્યા વગર એ દૃષ્ટાન્તો નીચે આપુ છુ

| | | એ વ. | બ વ. |
|---|---|---|---|
| (૧) [ પુ છોકરો ] | | કાળા છોકરાને | કાળા છોકરાને |
| [ ન છોકરૂ ] | ચાલુ મત | —કાળા છોકરાને | કાળાં છોકરનિ |
| | મારો મત | —કાળા છોકરાંને | |
| (૨) [ પુ. છોકરો ] | | મે એક છોકરાને મીઠાઈ આપી. | |
| [ ન. છોકરૂ ] | ચાલુ મત | —મે એક છોકરાને મીઠાઈ આપી | |
| | મારો મત | —મે એક છોકરાંને મીઠાઈ આપી. | |

(૩) ચાલુ મત શચીની પણ સ્પર્ધા કરે એવા, મુનિના મનને પણ ચળાવે એવા અને વસન્તસમૃદ્ધિથી માદક બનેના રૂપને જોઈ કોણ ઉત્સુક ન થાય ?

મારો મત શચીની પણ સ્પર્ધા કરે એવાં, મુનિના મનને પણ ચળાવે એવાં વસન્ત સમૃદ્ધિથી માદક બનેલા રૂપને જોઇને કોણ ઉત્સુક ન થાય ?

(૪) પુ. કૂતરો

શરીરે સફેદ રંગવાળા, પુછડી પટપટાવતા મારા પગ આગળ આળોટતા એક કૂતરાને મે રોટલી આપી

ન કૂતરૂ

ચાલુ મતે શરીરે સફેદ રંગવાળા, પુછડી પટપટાવતા મારા પગ આગળ આળોટતા એક કૂતરાને મે રોટલી આપી

મારા મતે શરીરે સફેદ રંગવાળાં, પુછડી પટપટાવતાં મારા પગ આગળ આળોટતાં એક કૂતરનિ મે રોટલી આપી

નોંધ આ લેખનાં છેલ્લાં પ્રૂફ વાંચતી વેળાએ તા ૨૩-૬-૩૫ નાં પ્રજાબંધુમાં છપાએલ રા. નરસિંહરાવનુ આ વિષયનુ ચર્ચાપત્ર વાંચ્યુ છુ એ ચર્ચાપત્રમાં આપેલી દલીલ, મે ઉપર રા. નરસિંહરાવનાં GLL માંથી ટાંકેલા ફકરાનાં ભાષાન્તર જેવી જ છે તેથી, તથા તેમાં કોઈ નવો મુદ્દો ઉઠાવાયેલો નથી તેથી એનો જવાબ આપવાની જરૂર નથી

હરિ, જુલાઈ ૧૯૩૫

# નિરુક્ત

[ અધ્યાય બીજો, ખંડ એકથી ચાર : વ્યુત્પત્તિશાસ્ત્રને લગતા ]

## ખંડ પહેલો

**હવે વ્યુત્પત્તિ**: તેમાં જેનાં સ્વર અને વ્યાકરણવિષયક રૂપો પૂર્ણ હોય અને જે ઘણા જ જુદા તરી આવે તેવા વિકારવાળા હોય તે (શબ્દો)ની વ્યુત્પત્તિ સામાન્ય રીતે કરવી.[1] પણ અપૂર્ણ અર્થ હોય અને જુદો તરી આવે તેવો વિકાર ન હોય તો બીજા કર્મનાં સામ્યથી તેના સામાન્ય અર્થની પરીક્ષા કરવી.[2] (કર્મનું) સામ્ય પણ ન હોય તો અક્ષરના સામ્યથી વ્યુત્પત્તિ કરવી, પણ ન કરવી એમ તો નહિ જ.[3] વળી વ્યાકરણવિષયક રૂપને બહુ વળગવું નહિ. એ રૂપો અપવાદથી ભરપૂર હોય છે.[4] અર્થને અનુરૂપ વિભક્તિઓ સમજવી.[5]

---

૧. આ પહેલા ખંડમાં યાસ્ક વ્યુત્પત્તિશાસ્ત્રના કેટલાક સામાન્ય નિયમો અને ઉત્સર્ગો આપે છે. કેટલાક શબ્દો એવા હોય છે, જેના મૂળ ધાતુ વિશે આપણને શંકા જ ન રહે, કેમકે એનું વ્યાકરણ-વિષયક રૂપ પૂર્ણ હોય, એટલે કે મૂળ ધાતુમાંથી એનું અત્યારનું રૂપ કેમ થયું છે તેનાં બધાં સ્થિત્યન્તરોની આપણને જાણ હોય અને તેથી કરીને જેની વ્યુત્પત્તિ આપણને શંકારહિત સ્પષ્ટ થઇ જતી હોય. આવા શબ્દોની વ્યુત્પત્તિ વિશે તો મુશ્કેલી રહે જ નહિ. એનો મૂળ ધાતુ સ્પષ્ટ રીતે સમજાય તે જ હોય.

૨. પણ કેટલાક શબ્દોમાં એના મૂળ ધાતુ વિશે શંકા રહે તેવું હોય, કેમકે એનું રૂપ જ આપણને પૂરું સમજાતું ન હોય. આવા શબ્દોમાં એના જ અર્થના બીજા શબ્દના સામ્યથી વ્યુત્પત્તિ કરવી. જેમકે આચાર્યને યાસ્ક आ+चिमांथी પણ વ્યુત્પન્ન કરે છે. એમાં આચાર્યનું રૂપ બરાબર ન સમજાયું તેથી એના જેવો શબ્દ લઇને आचिनोत्यर्थानित्याचार्यः એમ એની વ્યુત્પત્તિ આપી છે. આ ઉત્સર્ગ આપણે જેને analogy કહીએ છીએ તે છે.

૩. જ્યાં અર્થસામ્ય પણ ન હોય ત્યાં શું કરવું ? યાસ્ક કહે છે કે એવા વિષયમાં માત્ર વર્ણસામ્યથી પણ વ્યુત્પત્તિ કરી બતાવવી, પણ સાવ ન કરવી એમ ન કરવું. આ વર્ણસામ્યનો ઉત્સર્ગ ઘણો જ જોખમભરેલો અને અશાસ્ત્રીય બની જવાનો સંભવ છે.

૪. આ ખંડના છેલ્લા ભાગ ઉપરથી સમજાશે કે યાસ્કના વખતમાં જ વૈદિક ભાષાનાં કેટલાંયે રૂપો અપવાદરૂપ ગણાવા લાગ્યાં હતાં અને એનું મૂળ ભુલાઈ ગયું હતું. અને તુલનાત્મક ભાષાશાસ્ત્રની જાણ એ વખતે નહોતી તેથી યાસ્ક આવા શબ્દોમાં વ્યાકરણના રૂપને વળગવાની ના પાડે છે. અલબત્ત આમાં શાસ્ત્રીય દૃષ્ટિએ અચોક્કસતા જ છે.

૫. કર્તા, કર્મ વગેરેના અર્થ મુજબ વિભક્તિઓ સમજવી.

प्रत्तम्, अवत्तम्, વગેરેમા ધાતુનો પહેલો ભાગ જ રહે છે[૬] વળી अस्‌મા વિકારક પહેલાં આદિલોપ થાય છે, स्त सन्ति વગેરે[૭] વળી અન્તલોપ થાય છે, गत्वा, गतम् વગેરે[૮] વળી ઉપાન્ત્યલોપ થાય છે, जग्मतु, जग्मु વગેરે[૯] વળી ઉપાન્ત્યનો વિકાર થાય છે, राजा, दण्डी વગેરે[૧૦] વળી એક વર્ણનો લોપ થાય છે, तत्त्वा यमि[૧૧] વળી બે વર્ણોનો લોપ થાય છે, तृच[૧૨] વળી ધાતુના આદિ ભાગમા વિપર્યય થાય છે, ज्योतिः, घन, बिन्दु, वाट्य વગેરે[૧૩] વળી આદિ અને અન્ત્યનો વ્યત્યય થાય છે, स्तोक, रज्जु सिकता, तर्कु[૧૪] વળી (ધાતુના) અન્ત્ય ભાગમાં ફેર થાય છે, ओघ, मेघ, नाघ, गाध, वधू, मधु વગેરે[૧૫] (ખંડ બીજો) વર્ણનો વધારો થાય છે, आस्थत्,

---

૬ હવે કેટનાક ઉચ્ચારશાસ્ત્રાત્મક ઉત્સર્ગો ( Phonetic laws ) આપે છે

प्र+दत्तम्‌નુ प्रत्तम् અને अव+दत्तम्‌નુ अवत्तम् થઈ જાય છે તેમા ધાતુનો પહેલો ભાગ જ રહે છે એમ યાસ્ક કહે છે આ બન્ને દૃષ્ટાન્તોમા ધાતુ दा છે તેના કૃદન્ત રૂપ दत्तम्‌માથી 'द' ઊડી ગયો છે, એટલે કે પ્રથમાક્ષર ઊડી ગયો છે પણ યાસ્ક તો ધાતુનો પહેલો ભાગ જ રહે છે એમ કહે છે તેથી આપણે આ બન્ને દૃષ્ટાન્તોમા સોપસર્ગ ધાતુ प्रदा કે अवदा જ ગણવો જોઈએ તો જ એમ કહી શકાય કે ધાતુનો પ્રથમ ભાગ प्र અને अव રહ્યો છે

૭ स्त, सन्ति વગેરેમા મૂળ ધાતુ अस्‌નો આદિ વર્ણ अ લોપાયો છે

૮ गत्वा, गतम् વગેરેમા મૂળ ધાતુ गम्‌ના અન્ત્યના म्‌નો લોપ થયો છે

૯ जग्मतुः, जग्मु વગેરેમા મૂળ ધાતુ गम्‌ના ઉપાન્ત્ય વર્ણ अનો લોપ થયો છે આ ઉત્સર્ગ જેને ablaut કહે છે તેને મળતો છે

૧૦ राजा, दण्डी વગેરેમા મૂળ શબ્દ राजन् અને दण्डिन्‌ના ઉપાન્ત્ય સ્વર अ इ નો અનુક્રમે आ અને ई થયો છે, એટલે ઉપાન્ત્યનો વિકાર થયો છે અલબત્ત આમા ઉપરના ત્રીજા ઉત્સર્ગ મુજબ અન્ત્ય લોપ પણ થયો જ છે

૧૧ तत् त्वा यामि મા यामि ને यायामि નુ અપૂર્ણ રૂપ ગણાય છે તેથી એમા યાનો લોપ થયો ગણવો

૧૨ तृच મા મૂળ त्रि+ऋक्‌માથી त्रिना र् અને इ બન્નેનો લોપ થયો છે આમ त्+ऋक्=तृच

૧૩ ज्योति વગેરેમા ધાતુના આદિભાગમા વર્ણવિપર્યય થાય છે તે આમ

द्युत् द्+युत्=ज् युत्=ज्युत्=ज्योत् ( द् નો ज् ) हन=घन्-घन ( ह् નો घ् )

भिन्दु=विन्दु=बिन्दु ( भ् નો ब् ) भाद=वाद=वाट्य ( भ् નો व् )

૧૪ स्तोक વગેરે શબ્દોમા આદિ અને અન્ત્ય વર્ણનો વ્યત્યય થાય છે શ્ચુત્‌માં ફેરબદલી નથી થઈ પણ આદિ श्‌નો स् श्चुत्=श्+च्+उ+त् मा આદિ श् અને અન્ત્ય त्‌ની ફેરબદલી ... થયો છે અને અન્ત્ય त् નુ च्‌ની સાથે સ્થાનાન્તર થયુ છે रज्जुને सृज्‌માથી વ્યુત્પન્ન કરે છે सृज=रस्ज्-जर् એમ ગણીએ તો એમ કહી શકાય કે जर् ધાતુમાં ज् અને र्‌નો વ્યત્યય થયો છે सिकताને कस् ધાતુમાથી વ્યુત્પન્ન કરે છે कस्=सक्=सिक् વગેરે આમાં कस्‌મા स् અને क्‌નો વ્યત્યય થયો ગણાય तर्कुને कृत्‌માથી વ્યુત્પન્ન કરે છે कृत्=कर्त्=तर्क=तर्कु આમાં कर्त्‌મા क् અને त्‌નો વ્યત્યય થયો ગણાય આ ઉત્સર્ગ જેને આપણે વર્ણવ્યત્યય ( metathesis ) કહીએ છીએ તે છે પણ ઉપરની વ્યુત્પત્તિઓમા શાસ્ત્રીયતા બહુ જળવાઈ નથી.

૧૫ ओघ વગેરેમા ધાતુના અન્ત્ય ભાગમાં જ ફેરફાર થાય છે

द्वार, मज्जा.[16] વળી જ્યારે ધાતુમાં સ્વરની લગોલગ અન્તઃસ્થ આવે ત્યારે તે બે શબ્દોનું મૂળ થાય છે. તેમાં જો સિદ્ધ રૂપ એક અંગમાંથી ન સાબિત થતું હોય તો બીજું અંગ તપાસવું. તેમાં પણ કેટલાંક તો કોઈક વખતે જ વપરાય છે, જેમકે ऊति, मृदु, पृथु, पृषत, कुणारुम् વગેરે.[17]

વળી લૌકિક ધાતુમાંથી વૈદિક નામો સધાય છે, જેમકે दमूनाः, क्षेत्रसाधाः તેમ જ વૈદિક (ધાતુમાંથી) લૌકિક (નામો સધાય છે,) જેમકે उष्णम्, घृतम्.[18]

વળી કેટલાક મૂળ રૂપ વાપરે છે, તો કેટલાક વિકૃત રૂપ વાપરે છે. ધા.શિવ્ જવું કંબોજોમાં જ વપરાય છે. કમ્બોજ, કમ્બલથી આનન્દ માનનાર કે કમનીય ચીજથી આનન્દ માનનાર; કમ્બલ કમનીય હોય છે. આનું વિકૃત રૂપ शव આર્યોમાં વપરાય છે. ધા.दा કાપવું પૂર્વના લોકોમાં,-

---

ઓઘ=ધા. वह्માંથી છે. તેમાં અન્ત્ય ह્નો घ् થયો છે. મેઘ=मिह्માંથી છે. તેમાં અન્ત્ય ह्નો घ् થયો છે. નાઘ=ધા.नाथ્માંથી છે. તેમાં અન્ત્ય थ्નો घ् થાય છે. ગાઘ=ધા.गाह्માંથી છે. તેમાં અન્ત્ય ह्નો घ् થાય છે. वधू=वह्માંથી છે. તેમાં અન્ત્ય ह्નો घ् થયો છે. मधू=ધા.मद्માંથી ગણાય છે. તેમાં અન્ત્ય द्નો घ् થયો છે.

૧૬. आस्थत् વગેરેમાં એક વર્ણનો વધારો થાય છે,
आस्थत्ને अस्માંથી વ્યુત્પન્ન કરીને તેમાં थ्નો વધારો થયો છે એમ મનાય છે. द्वार ને ધા.वृમાંથી વ્યુત્પન્ન કરીને તેમાં द्નો વધારો થયો છે એમ મનાય છે. मज्जा ને ધા.मज्ज्માંથી વ્યુત્પન્ન કરીને એમાં अનો વધારો થયો છે એમ મનાય. આ ઉત્સર્ગને anaptyxis કહી શકાય.

૧૭. સ્વરની લગોલગ અન્તઃસ્થ જેમાં હોય તેવા ધાતુમાંથી બે શબ્દો નિષ્પન્ન થાય છે. તેનાં ऊति વગેરે દૃષ્ટાન્તો છે.

ધા.अव्માં સ્વર अ અને અન્તઃસ્થ व् લગોલગ છે. તેમાંથી ऊति અને अवन એમ બે શબ્દો વ્યુત્પન્ન થાય છે. ધા.म्रद् માં र्+अ છે. તેમાથી मृदु અને मार्दव વગેરે થાય છે. ધા.प्रथ્માં र्+अ છે. તેમાંથી पृथु, प्रथन વગેરે થાય છે. ધા.प्रुष् માં र्+उ છે તેમાંથી पृषतः, पृश्नि વગેરે થાય છે. ધા.क्वण् માં व्+अ છે. તેમાંથી कुणारुम्, क्वणन વગેરે થાય છે.

૧૮. અહીં યાસ્ક વૈદિક ભાષા એટલે તે વખતની સાહિત્યકીય ભાષા અને લૌકિક ભાષા એટલે બોલાતી ભાષાની વાત કરે છે. એના વખતમાં કેટલાક શબ્દો એવા હતા જેના ધાતુઓ લૌકિક બોલીમાં જ વપરાતા પણ એના ઉપરથી નિષ્પન્ન થતાં નામો વૈદિક ભાષામાં જ વપરાતાં, એટલે કે લૌકિક બોલીમાં એ નામો ન વપરાતાં અને વૈદિક ભાષામા એ ધાતુઓ વપરાતા. આવાં નામોને વ્યુત્પન્ન કરવામાં લૌકિક ધાતુઓનો જ આશ્રય લેવો પડતો. તેવી જ રીતે કેટલાક ધાતુઓ વૈદિક ભાષામાં જ વપરાતા અને એમાંથી નિષ્પન્ન થયેલાં નામો જ માત્ર (તે તે ધાતુઓ નહિ) બોલીમાં વપરાતાં. આવાં નામોની વ્યુત્પત્તિ કરવામાં વૈદિક ધાતુઓનો જ આશ્રય લેવો પડતો. આ બતાવે છે કે યાસ્કના વખતમાં બોલાતી ભાષા (પ્રાકૃત) અને વૈદિક ભાષા વચ્ચે સારી પેઠે તફાવત પડવા માંડ્યો હતો. दमूनाः (ઘર) ધા.दम् ઉપરથી ગણાય છે. क्षेत्रसाधाः માં ધા.साध् છે. આ ધા.दम् અને ધા.साध्ને યાસ્ક લૌકિક ગણે છે. उष्ण ધા.उष् ઉપરથી અને घृतम् ધા.घृ ઉપરથી છે. તે બન્નેને યાસ્ક વૈદિક ધાતુઓ ગણે છે.

दात्रम् પશ્ચિમના લોકોમાં વપરાય છે.[૧૯] આમ એકલા શબ્દો વ્યુત્પન્ન કરવા.

પણ તદ્ધિત રૂપમાં અને એક કે અનેક અવયવવાળા સમાસમાં ક્રમવાર એક પછી એક જુદા કરીને ( શબ્દો ) વ્યુત્પન્ન કરવા. दण्ड्यः पुरुषः દંડને લાયક છે કે દંડથી સધાય છે. दण्ड ધા.दा ધારણ કરવું ઉપરથી. अक्रूरो ददते मणिम् ( અક્રૂર મણિ ધારણ કરે છે. ) એમ વપરાય છે. દમન ઉપરથી ( દમન કરે છે માટે ) दण्ड એમ ઔપમન્યવ.[૨૦] दण्डमस्याकर्षत ( 'તેનો દંડ કરો.' અથવા તેનો દંડ ખેંચી લે છે કે તેનું અપમાન કરે છે.' ) તે નિન્દાવાચક છે. कक्ष्या એટલે ઘોડાનું દોરડું. કાખની આસપાસ જાય છે. कक्ष ( શબ્દ ) ધા.गाह्+क्ष પ્રત્યય ઉપરથી કે ધા.ख्या ઉપરથી નિરર્થક દ્વિરુક્તિ થઈને. તેમાં જોવા જેવું શું છે ? અથવા ધા.कष् ઉપરથી. આના સામ્ય ઉપરથી મનુષ્યની કાખ અને તે કાખના સામ્ય ઉપરથી અશ્વની.[૨૧]

## ખંડ ત્રીજો.

રાજાનો પુરુષ તે રાજપુરુષ. राजा ધા.राज् ઉપરથી. પુરુષ એટલે पुरिषाद ( પુરમાં=શરીરમાં બેસનાર ) અથવા पुरिशय ( પુરમાં સૂનાર ) અથવા ધા.पृ ઉપરથી. અંદરનો ભાગ પૂરે છે— અંતરાત્મા સમ્બન્ધી.[૨૨]

"આ બધું જગત તે અંતરાત્માથી પુરાયું છે, જેનાથી પર કે અપર કંઈ નથી, જેનાથી નાનું કે મોટું કંઈ નથી અને જે વૃક્ષની પેઠે આકાશમાં સ્થિર ઊભો છે." આ પણ વૈદિક મંત્ર છે.

---

૧૯. અહીં યાસ્ક પ્રાન્તીય બોલીની વાત કરે છે. જેવો સમ્બન્ધ ઉપરના ટિપ્પણમાં વૈદિક ભાષા અને સામાન્ય લૌકિક બોલી વચ્ચે બતાવ્યો તેવો જ સમ્બન્ધ જુદી જુદી પ્રાન્તીય બોલીઓ વચ્ચે પણ હતો. યાસ્કે આપેલાં દૃષ્ટાન્તો સ્પષ્ટ જ છે. આનો અર્થ એટલો જ કે આપણે જે પ્રાન્તીય પ્રાકૃતોની ( માગધી, શૌરસેની વગેરેની ) વાતો કરીએ છીએ, તે ત્યારે પણ સ્પષ્ટ થવા માંડી હતી.

વચમાં પ્રસંગાનુસાર કમ્બોજની વ્યુત્પત્તિ આપી છે. कम्+बोज ( भोज ) એમ ગણીને કમ્બલ ભોગવનાર તે કમ્બોજ કમ્બોજ, એમ એક, અને કમનીય ચીજ ભોગવનાર તે કમ્બોજ, કમ્બોજ એમ બીજી વ્યુત્પતિ એ શબ્દની આપી છે.

૨૦. दण्ड्य તદ્ધિત રૂપ છે. તેની બે વ્યુત્પત્તિ આપી છે. ધા.दा ધારણ કરવું ઉપરથી એક, અને બીજી ઔપમન્યવના મત મુજબ ધા.दम् દમન કરવુ ઉપરથી. ધા.दा ધારણ કરવુના અર્થમાં વપરાય છે તેના દૃષ્ટાન્ત તરીકે अक्रूरो ददते मणिम्‌નો દૃષ્ટાન્ત આપ્યો છે.

૨૧. અહીં कक्ष्याની વ્યુત્પત્તિ માટે ત્રણ ધાતુઓ આપ્યા છે: ( ૧ ) ધા.गा+क्ष પ્રત્યય, ( ૨ ) ધા.ख्या જેવું ઉપરથી દ્વિરુક્તિ=reduplication થઈને, खख्या–कख्या–कक्ष्या, ( ૩ ) ધા.कष् ઉપરથી. કક્ષ્યાનો મૂળ અર્થ 'ઘોડાનું દોરડું', પણ એ દોરડું કાખમાં થઈને બંધાય છે. તેથી લક્ષણાથી કક્ષ્યાનો કાખ થયો, એમ યાસ્કનો મત છે.

૨૨. पुरुषની વ્યુત્પત્તિ માટે ત્રણ ધાતુ આપ્યા છે. पुरि+धा सद्; पुरि+शी (शय्) અને ધા.पृ પૂરવું આ બધાના મૂળમાં મનુષ્યના શરીરમાં કોઈક અંતરાત્મા બિરાજે છે એવી માન્યતા રહી છે. એ માન્યતાના ટેકામાં એક વૈદિક મંત્ર પણ યાસ્કે ઉપર ઉલ્લેખ્યો છે.

विश्वकद्राकर्ष (ધિક્કારપાત્ર કૂતરાની પેઠે ખેંચે છે તે) वि અને चकद्र. चकद्र કૂતરાની ગતિ માટે વપરાય છે द्राति એટલે ગતિ कद्राति એટલે ધિક્કારપાત્ર ગતિ. चरद्राति તે कद्राति ઉપરથી નિરર્થક દ્વિરુક્તિ થઈને. તે તેમાં છે તે विश्वकद्र [૨૩]

कल्याणवर्णरूप કલ્યાણ વર્ણ જેવું જેનું રૂપ છે તે. कल्याण ઇચ્છવાલાયક હોય છે. वण ધાતૃ ઉપરથી. रूप ધા.रुच् ઉપરથી

આવી રીતે તદ્ધિત રૂપો અને સમાસોની વ્યુત્પત્તિ આપવી

સમ્બન્ધરહિત (જુદા પડેલા) શબ્દો ન સમજાવવા—વ્યાકરણથી અનભિજ્ઞને, છાત્રાલયમાં ન રહેતો હોય તેવા શિષ્યને, આ (વ્યુત્પત્તિશાસ્ત્ર) સમજવાને અશક્ત હોય તેને. કારણ અજ્ઞાની હમેશા જ્ઞાનીની અદેખાઈ કરે છે. છાત્રાલયમાં રહેતાને સમજાવવા અથવા જે સમજવાને સમર્થ હોય તેને અથવા બુદ્ધિશાળીને અથવા ઉદ્યમીને [૨૪]

## ખંડ ચોથો

"ખરેખર વિદ્યા બ્રાહ્મણ પાસે ગઈ 'મને રક્ષ, હું તારો ભંડાર છું. અદેખાઈવાળા પાસે, નીચ હૃદયવાળા પાસે, નિરુદ્યમી પાસે મને પ્રકાશજે નહિ તો હું બળવાન થઈશ

સુખી કરીને તથા અમૃત આપીને જે સત્ય વડે કર્ણને વીંધે છે તેને માતા અને પિતાની પેઠે માન આપવું તથા તેના તરફ દ્વેષભાવ ન રાખવો

જે ભણેલા શિષ્યો ગુરુને મનથી, વચનથી અને કર્મથી માન આપતા નથી, તેને ગુરુ ભોજન નથી આપતા તેમ જ વિદ્યા પણ તેને પ્રસાદ નથી આપતી

જે પવિત્ર અપ્રમત્ત વિદ્વાન અને બ્રહ્મચર્યનું પાલન કરવાવાળો હોય, (વળી) જે તારા પ્રતિ દ્વેષભાવી ન હોય તેની આગળ જ હે બ્રહ્મન્, મરરના માટે તું મને પ્રકાશ'"

---

૨૩. द्राति એટલે ગતિ. कद्राति એટલે ખરાબ ગતિ, કુત્સિત ગતિ कद्रातिની નિરર્થક દ્વિરુક્તિ (redundant reduplication) થતા कक्द्राति–चक्द्राति એમ થાય એમાં विश् ભળતા विश्वकद्र થયું. આમ દરેક અવયવ છૂટો પાડીને યાસ્કે વ્યુત્પત્તિ કરી બતાવી છે.

૨૪. અનધિકારીને આમ છૂટા શબ્દો સમજાવતા અનર્થ થવાનો સમ્ભવ છે, માટે અધિકારીને જ વ્યુત્પત્તિ-શાસ્ત્રના નિયમો સમજાવવા આ વાત ઉપર યાસ્ક બહુ ભાર મૂકે છે અને એના ટેકામા ચોથા ખંડમા આપેલા ચાર મન્ત્રો ઉલ્લેખે છે આ એક શાસ્ત્ર છે અને અનધિકારીના હાથમા આવી પડતા એનો દુરુપયોગ થવાનો સમ્ભવ છે.

## સૂચિ